La MAIF et le CREDIT AGRICOLE partenaires des cahiers du travail social

CTS # 65 - Extrait

Antoine PLET • Dissonance sociale et accord musical

Le lien entre la pratique artistique et les troubles mentaux, tels que nous les qualifions de nos jours, existe depuis l'Antiquité, principalement en ce qui concerne la musique. Edith Lecourt relève ainsi son utilisation cathartique par les Corybantes et dans les Bacchanales, ainsi que son utilisation sédative par David calmant Saül dans l'Ancien Testament. La musicothérapie en tant que telle apparaît conjointement à la naissance de la psychiatrie française : Pinel la développa dès 1820 dans son « traitement moral de la folie ». Une pratique qui perdure et prend place dans un aussi large panel de sociétés mérite que l'on se penche sur les raisons de son succès, en interrogeant, dans sa forme actuelle, ses apports sociaux. Nous nous préoccuperons des dimensions anthropologiques et sociologiques de la pratique musicale, en groupe, de personnes souffrant de maladie mentale, afin d'en dégager les possibles attraits quant à leur réinsertion sociale. Pour ce faire, nous nous pencherons plus précisément sur les rapports que la pratique de la musique entretient avec la communication, médiatrice des rapports sociaux.

Les cahiers du travail social sont publiés avec le soutien des collectivités territoriales de Franche-Comté

Cultures, arts et travail social # 65

Les cahiers du travail social # 65

Cultures, arts et travail social

ISSN 1145-0274

Cultures, arts et travail social.

Les cahiers du travail social #65 ▌© IRTS de Franche-Comté ▌janvier-avril 2011

Ce numéro est coordonné par **Gérard CREUX**,
cadre pédagogique et attaché de recherche à l'IRTS de Franche-Comté.

Gérard **CREUX**, Claude **DE BARROS**,
Introduction. Art et travail social : une confrontation créatrice. **03-06**

ARTICLES

Sylvie **ROUXEL**,
*L'*insertion par la culture *: une articulation en co-construction... qui ne va pas de soi !* **09-17**

Radia **EL KHOMSI**,
De la médiation culturelle au changement.
Le territoire de l'action sociale questionné par le secteur culturel. **19-24**

Frédéric **JANUS**,
Culture, art et travail social : un rendez-vous à ne pas manquer.
L'approche culturelle dans la formation des assistants sociaux. **25-36**

Sébastien **DAMBRA**, Sébastien **CASTELLS**, Delphine **MALKA**,
Théâtre et actions éducatives auprès d'enfants placés. **37-45**

Delphine **BURGUET**,
Donner à voir autrement.
L'expérience artistique des personnes en situation de prostitution. **47-59**

Antoine **PLET,**
Dissonance sociale et accord musical : ethnographie de la pratique musicale des usagers de psychiatrie. **61-71**

Christophe **PITTET,**
L'accompagnement à l'insertion sociale des allocataires du Revenu d'Insertion *par la médiation artistique. Entre prescription et créativité.* **73-87**

Charles **GOURGEON,**
Arts de la rue et ruralité. Comment une action culturelle et artistique peut être vecteur de lien social en milieu rural. **89-95**

Thierry **COMBE,**
Que fait le théâtre au travail social ? **97-104**

CONTRIBUTIONS RÉGIONALES

Patrice **DESMARE**,
Sens et paranoïa. **107-126**

La rubrique **CONTRIBUTIONS RÉGIONALES** a pour but de faire connaître les réflexions et les témoignages des divers acteurs régionaux du secteur social (étudiants, professionnels, bénévoles, universitaires, etc.). Si vous souhaitez faire paraître vos études et témoignages, adressez vos manuscrits numériques par courrier à : **Les cahiers du travail social, IRTS de Franche-Comté**.
Il est entendu que les articles publiés ne reflètent que l'opinion des auteurs et n'engagent pas la rédaction des **cahiers du travail social**.

Introduction.

Art et travail social : une confrontation créatrice.

Gérard **CREUX**

Docteur en sociologie, attaché de recherche à l'IRTS de Franche-Comté.

Claude **DE BARROS**

Secrétaire de rédaction des Cahiers du travail social*, assistant de documentation à l'IRTS de Franche-Comté.*

Bien que les rapports entre l'« *art* » et le travail social ne soient pas nouveaux, notamment à travers la formation des travailleurs sociaux et plus particulièrement dans le champ de l'éducation et de l'animation, force est de constater la recrudescence des travaux de recherche sur ce phénomène social.

Loin d'être des activités occupationnelles, les pratiques artistiques interrogent le rapport à l'usager mais, aussi, les mutations du travail social. En effet, si le travail social peut être entendu comme processus d'accompagnement des personnes en difficulté sociale ou en situation de handicap, celui du début du XX^{ème} siècle n'a plus grand chose à voir avec le travail social contemporain. De l'accompagnement charitable au « *projet de vie* »[1], il a subi de multiples mutations qui ont suivi les évolutions sociétales et, de fait, son analyse ne peut être traitée indépendamment de tout contexte social. En termes davantage sociologiques, le travail social n'a pas échappé au processus de « *rationalisation* ». Dans ces conditions, interroger ce que la démarche artistique apporte au travail social donne une toute nouvelle perspective de réflexion. Serait-elle, par exemple, une nouvelle manière d'accompagner l'usager et en quoi aurait-elle des effets positifs sur ce dernier ? Quelles différences est-il possible d'établir par rapport à des pratiques plus « *ordinaires* » ?

De telles interrogations ne peuvent faire l'économie d'une définition de l'« *art* » afin d'éviter de tomber dans quelques travers. En premier lieu, il est possible de le définir sociologiquement de la manière suivante : d'une part, l'art est un fait social

et est un sous domaine de la culture au sens anthropologique du terme (cela renvoie, entre autres, aux valeurs et aux représentations d'une société) ; d'autre part, il est ce qui est socialement défini comme art par le champ artistique. Cependant, le second élément de cette proposition n'est pas d'une grande utilité dans le cadre du travail social dans la mesure où la production artistique se fait hors champ, ce qui ne signifie pas que les œuvres réalisées ne sont pas « *artistiques* ». Ce qu'il est nécessaire d'étudier, ce sont davantage les valeurs attribuées à l'art et à son cortège de croyance.

En effet, l'une des caractéristiques essentielles de l'art est sa dimension sacrée, sorte d'objet intouchable, hermétique à toute approche scientifique. Néanmoins, il ne s'agit pas de désacraliser l'objet, car, comme le note Pierre Bourdieu, la désacralisation est « *un de ces sacrilèges faciles auxquels s'est souvent laissée prendre la sociologie : comme la magie noire, l'inversion sacrilège enferme une forme de reconnaissance du sacré. Et les satisfactions que donne la désacralisation empêchent de prendre au sérieux le fait de la sacralisation et du sacré, donc d'en rendre compte* »[2]. Cette suggestion invite surtout à analyser les conditions sociales de la production du sacrée et ce qui fonde la « *croyance collective* » collectivement produite qui est principe de cette croyance. C'est à partir de cette réflexion qu'il est possible de comprendre les liens que peuvent entretenir l'art et le travail social et de montrer que ce rapport comporte une dimension « *totale* »[3] dans la mesure où cela touche l'ensemble des strates institutionnelles.

Si les pratiques artistiques peuvent servir de support éducatif, elles créent du mouvement au sein des établissements et structures dans lesquels elles se réalisent. Elles servent de support éducatif. Mais, de par leur caractère original, elles engendrent des bouleversements institutionnels du point de vue de l'organisation du travail et des schèmes d'intervention. Elles changent également les manières d'être avec les usagers, notamment en termes de « *distance* », ce qui marque, en quelque sorte, un des fondements de la professionnalité de l'intervention. En effet, dans le cadre des conduites artistiques, celle-ci a tendance à se réduire, mais n'entache en rien l'efficacité de l'action. Ainsi, dans l'optique d'un questionnement qui articulerait une nouvelle fois les pratiques artistiques et le travail social, il serait nécessaire d'interroger dans quelles mesures la condition émotionnelle produite par l'art peut être créatrice d'un lien « *durable* » en termes d'accompagnement social entre le professionnel et l'usager ?

Enfin, elles permettent de rendre visible le travail quotidien des travailleurs sociaux, de même que l'intervention d'artistes dans le champ du travail social participe de cette visibilité. Elles achèvent d'être totales dans la mesure où elles peuvent servir de vitrine pour les établissements.

***

1. Ce concept est inscrit dans la loi n°2002-2 rénovant l'action sociale et médico-sociale du 2 janvier 2002. Mais que nous retrouvons également dans l'œuvre de Jean-Paul Sartre...

2. Pierre BOURDIEU, *Questions de sociologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, p. 221.

3. Dominique CHÂTEAU, *L'art comme fait social total*, Paris, L'Harmattan, 1998.

La nécessaire confrontation des *ethos* professionnels dans la mise en place d'un projet socio-culturel installe une dynamique (quel que soit le terme utilisé pour nommer ce mouvement : coopération, réciprocité, échange ou don) qui oblige les intervenants à modifier leurs postures initiales. Car, si la rupture avec un quotidien *enfermant* est l'objectif souhaité par les professionnels de l'action sociale pour *sortir* ceux qu'ils accompagnent d'une inertie sociale et si la volonté artistique est de révéler aux participants du projet culturel la capacité des hommes à *faire ensemble* ou à construire grâce à *l'ouverture aux autres*, comment ne pas penser que ceux qui recherchent ces ruptures ne sont pas eux-mêmes transformés par la dynamique qui se met en place ? Bien entendu, la confrontation porte en elle les éléments de la transformation (frictions, alliances objectives, ajustements, débats et polémiques sont le lot du travail collectif) et chaque partie du projet réagit nécessairement aux propositions des autres participants.

La rencontre autour de projets communs de deux univers *grossièrement* (c'est-à-dire *communément*) identifiés sous les appellations « *social* » et « *culturel* » est au centre des analyses et réflexions présentées par Sylvie Rouxel et Radia El Khomsi. **Sylvie Rouxel** montre comment le positionnement de chacune des catégories d'acteurs (artistes et travailleurs sociaux), dont les postures professionnelles varient en fonction des opportunités contextuelles, participe à la construction des projets socio-culturels selon des points fondamentaux de divergence et de convergence qui accompagnent leur « *mise en place* ». **Radia El Khomsi** questionne également cette dynamique professionnelle, cherchant à identifier une typologie des attitudes professionnelles engendrées par la coopération, et révèle les aspects stratégiques, et parfois concurrentiels, qui sous-tendent les actions communes.

Après ces analyses centrées sur les identités professionnelles, Frédéric Janus, au nom de l'association *Culture et Démocratie*, et l'équipe de l'association *Sens Scrupule* (Sébastien Dambra, Sébastien Castells et Dephine Malka) apportent à travers leurs expériences et les réflexions attenantes, un regard pragmatique sur l'intervention artistique et culturelle dans le champ socio-éducatif. Du point de vue des formations sociales, **Frédéric Janus** appelle à la construction d'une pédagogie sociale dont l'enseignement de pratiques artistiques et la découverte de cultures alternatives permettent la formation de travailleurs sociaux « *humanistes* », c'est-à-dire sensibles, respectueux et inventifs. Du point de vue de l'acte artistique, **Sébastien Dambra**, **Sébastien Castells** et **Dephine Malka** évaluent les bénéfices d'une expérience théâtrale dans la démarche d'un projet socio-éducatif : à partir de l'engagement des participants, l'équipe éducative peut se saisir des prises de conscience individuelles et des responsabilités réciproques internes au groupe constitué.

Nous continuons ce numéro avec les analyses de Delphine Burguet, Antoine Plet et Christophe Pittet, qui expliquent, par une ethnographie de deux pratiques artistiques différentes (projets photographiques et atelier musical), comment un

projet et un encadrement artistiques sollicitent les participants en les aidant à mobiliser des valeurs et des compétences dont ils ont jusqu'alors peu conscience. **Delphine Burguet** nous rend compte d'une expérience d'ateliers photographiques, à l'initiative de l'*Amicale du nid*, qui conduit les personnes prostituées à la valorisation de soi et, par la suite, leur permet de briser leur isolement social et se construire en tant que sujet capable. **Antoine Plet** nous invite à comprendre comment la pratique d'un instrument et la participation à une activité musicale collective permettent la mise en place d'un dispositif d'apprentissage mais dont les bénéfices vont bien au-delà d'une interaction enseignante, car elles autorisent la relation pédagogique et, parfois, le support d'un échange avec les publics en très grande difficulté relationnelle. Enfin, **Christophe Pittet** expose avec clarté les enjeux psychosociaux des médiations artistiques et culturelles et décrypte, à travers l'expérience d'un participant à une activité photographique, les imperceptibles transformations quotidiennes qui s'opèrent chez lui et pour lui et qui, finalement, lui ouvrent un nouvel horizon social.

Avec Charles Gourgeon et Thierry Combe, nous entrons, après les analyses concernant les enjeux identitaires (professionnels ou psychosociaux) et les processus socio-pédagogiques, dans l'univers des concepteurs artistiques. Cependant, il n'est pas question ici d'un détachement strictement esthétique, car chacun des deux concepteurs, créateur d'un festival des « *arts de la rue* » et metteur en scène, porte son projet social à travers une production culturelle et artistique. **Charles Gourgeon** raconte la réussite d'un projet artistique en milieu rural et témoigne de l'énergie et de la dynamique collective que ce projet a su générer, entreprise culturelle et solidaire (donc *politique*) qui a surmonté l'insuffisance (*normale* en milieu rural) des infrastructures locales. Quant à **Thierry Combe**, il interroge, au regard de sa vie d'homme de théâtre (comédien, directeur de troupe et metteur en scène) et de ses convictions « *d'homme du social* », les valeurs communes qui structurent chacune des deux activités et expliquent, en retour, la communauté de vue de sa trajectoire professionnelle et l'intégrité de sa philosophie de l'action : accompagnement social et action théâtrale sont deux moyens pour libérer l'homme d'une quelconque aliénation (physique, mentale ou sociale). Ainsi, c'est sur cette alliance commune que doit fonctionner l'action sociale et l'acte artistique : une libération temporaire préalable à une libération définitive.

Enfin, grâce à notre rubrique **CONTRIBUTIONS RÉGIONALES**, nous terminons ce numéro par un article de **Patrice Desmare** qui, s'amusant d'une situation insolite et choisissant, comme il sied à ce genre littéraire, le ton badin de l'anecdote et du trait d'esprit, nous embarque dans une réflexion solide et argumentée pour nous confronter à notre incompréhension de la perception paranoïaque.

ARTICLES

L'*insertion par la culture* : une articulation en co-construction... qui ne va pas de soi !

Sylvie **ROUXEL**

Maître de conférences en sociologie de la culture, LISE-CNAM-CNRS.

Cet article rend compte de différentes expériences observées dans lesquelles la culture et l'art s'associent à l'action sociale[1].

De plus en plus de travailleurs sociaux ont recours à des projets en lien avec la culture et l'art auprès de publics dits « *en difficultés ou spécifiques* ». Ces deux termes — « *insertion* » et « *culture* » — articulés ensembles posent une série de questions. En effet, ce qui est posé comme étant l'articulation entre l'action culturelle et l'action sociale semble sur le terrain professionnel moins évident. S'agit-il d'un processus émergent mais dont les termes, fortement connotés et chargés de sens, renvoient à une vision du monde social et des publics distincts ? Il n'existe pas, aujourd'hui, de dispositif officiel d'insertion par la culture parmi les mesures à mettre en place par les professionnels du travail social. Pourquoi ? Parce qu'il n'y pas de ligne budgétaire et de volonté politique allant dans cette direction. Pourtant, la politique de la ville a permis, durant plusieurs années, le soutien d'une série de projets articulant culture et action sociale au sein du contrat de ville 2000-2006, amorçant alors une série d'initiatives hybrides, de coopération et de co-réalisation entre l'action sociale et l'action culturelle. Même s'il n'existe pas de dispositifs aujourd'hui avérés d'« *insertion par la culture* », je remarque des actions multiples (autour de cette articulation « culture et insertion »), aussi bien dans le champ du travail social que dans le champ du travail artistique et culturel, qui tentent de se mettre en place et arrivent à « *bricoler-détourner-contourner* » les lignes budgétaires en direction de projets d'insertion sociale et culturelle.

La rencontre entre le monde du travail social et le monde du travail artistique et culturel transforme les acteurs de cette coopération professionnelle en auteurs. Nous allons essayer de voir comment se met en place une forme hybride de coopération et de co-construction de projets entre le travailleur social et le travailleur artistique et culturel, pour tenter, ensuite, de comprendre ce que cette rencontre

entre travailleurs sociaux, artistes et populations touchées produit et crée pour chacun des protagonistes.

Faire se rencontrer deux logiques de travail, deux manières de faire différentes, pour qu'elles convergent dans une action et un projet conjoints, pose la question de la position de chacun, la place occupée, la reconnaissance mutuelle et réciproque des acteurs. Cela signifie donc que l'action sociale et l'action culturelle et artistique peuvent travailler ensemble, qu'un travailleur social et un travailleur culturel ou artistique composent ensemble et connaissent respectivement les positions, les rôles, les champs de compétences de chacun, afin qu'ils s'entendent et travaillent dans une direction commune auprès d'une population.

Ainsi deux logiques professionnelles se rencontrent, deux conceptions et représentations des publics concernés se croisent.

1. Le point de vue des travailleurs sociaux : une posture innovante.

Pour le travailleur social, l'insertion renvoie à une logique précise de dispositifs et de mise en œuvre de décision de la politique sociale à appliquer auprès d'une série de publics bien distincts : primo-arrivant, Rmiste, famille monoparentale, jeune sans formation, chômeurs de longue durée, etc. Une série d'étiquettes repérables dans le monde du travail social qui renvoie à des groupes de personnes à « *insérer* », à « *inclure* », à « *problèmes* » dans le monde social et plus spécifiquement dans le monde du travail ; bref, des « *handicapés sociaux* »[2] pour reprendre les termes de Gérard Mauger.

La position des travailleurs sociaux dans ce cadre d'action est claire : si un projet d'insertion culturelle doit être mis en place, il doit être destiné à une catégorie de population répertoriée comme « *insérable* », au point de renforcer la stigmatisation. Or, cette position est aux antipodes d'une démarche d'action culturelle qui n'est pas destinée uniquement à une catégorie spécifique. Néanmoins, certains professionnels du travail social tentent d'apporter au sein de leur équipe et auprès des populations qu'ils touchent une approche innovante et originale en proposant des projets culturels impliquant les usagers des services sociaux.

Il existe une corrélation forte entre pratiques artistiques « amateurs » des travailleurs sociaux et l'initiative de projets d'insertion culturelle.

Les travailleurs sociaux engagés dans un projet d'action culturelle ont un rapport manifeste à la culture et à l'art (en pratiquant eux-mêmes). Ils sont alors convaincus de la pertinence de la culture et de l'art comme leviers de transformation sociale et d'autonomisation des publics. En revanche, c'est au sein de

1. Nous avons observé les actions et projets qui articulent à la fois l'action sociale et l'action culturelle dans un quartier du 18ème arrondissement en 2006 (La chapelle-Marx Dormoy) et la Ville d'Aubervilliers actuellement en 2007. Ces chantiers ainsi que d'autres témoignent de l'implication du champ culturel et artistique dans l'action sociale.

2. Gérard MAUGER, « Les politiques d'insertion. Une contribution paradoxale à la destabilisation du marché du travail », *Actes de la recherche en sciences sociales n°1-2001*, p. 5-14.

leur cadre professionnel qu'il y a lieu de convaincre. Aussi, un projet d'insertion par la culture et l'art est manifestement mené par un professionnel en quête d'expérimentation et de dispositifs « innovants » dans les pratiques professionnelles, au point d'interpeller les manières de faire professionnelles.

Voyons de quelle manière. Un exemple observé au sein d'un *Centre Communal d'Action Social* (CCAS Seine-Saint-Denis) illustre ces contournements institutionnels : une assistante sociale, ayant une pratique artistique théâtrale « *amateur* » et fréquentant assidûment la *scène* conventionnée de sa commune, propose à sa chef de service d'élaborer un projet d'action artistique auprès des usagers de leur structure (Conseil général de Seine-Saint-Denis).

Ce projet s'inscrit dans le cadre des actions collectives en travail social, approche encouragée par la responsable. L'objectif de départ était d'impliquer les usagers et les professionnels — à savoir trois secrétaires, quatre assistants de service social, un écrivain public et la responsable — dans un « *parcours artistique* », chacun devant trouver sa place[3]. La réflexion a surtout porté sur la représentation que se font les professionnels des usagers, sur le rapport *aidé/aidant*, sur le fait de changer les manières de voir réciproques. L'équipe de travail s'est lancée ce défi et a élaboré durant un an la réflexion et la mise en action en coopération et co-construction avec la compagnie en résidence de la scène conventionnée, les comédiens et le metteur en scène.

Tous les participants ont réussi à construire une alliance autour d'une pratique artistique. Ce travail d'accompagnement de suivi de spectacle en relation avec la compagnie, les professionnels et les usagers, a mobilisé l'année suivante 15 personnes durant deux semaines, tous les soirs, plus un samedi, avec une présentation publique en fin de la seconde semaine. Cette représentation n'a pas été la finalité au départ : « *le désir de représentation s'est, petit à petit, fait évident* ». Cette expérience a laissé des traces : elle a transformé une série de représentations chez les sujets sociaux impliqués ainsi que la relation *aidant/aidé*. Le projet artistique et culturel a permis la revalorisation et l'estime de soi mais, aussi, d'amorcer un travail sur la relation de parentalité, sur la maladie, sur le rapport à l'écrit (travail d'atelier d'écriture), transformant et modifiant la relation entre professionnel et usager, entre soi et les autres et, également, entre soi et l'institution.

Le projet fut évalué à 5 791,95 € ; or, la difficulté qu'ils ont eue a été de trouver les fonds car le projet ne s'inscrivait pas dans un « *dispositif spécifique* » dans la mesure où il était collectif et impliquait usagers et professionnels (démarche tout à fait neuve dans l'institution).

3. L'implication en fonction de son envie et de sa disponibilité.

4. Cinq professionnels, quatre assistants de service social, une secrétaire, dix usagers — neuf adultes et un jeune de 12 ans (fils d'un des usagers).

5. Chacune des assistantes de services sociaux proposait, lors des entretiens individuels aux usagers, de participer à un parcours artistique, dans lequel ils pouvaient s'inscrire sur la base du volontariat : en s'engageant, ils participaient avec les professionnels à deux sorties au *Théâtre du Forum*, dont une pour un spectacle de la compagnie en résidence, suivie d'une rencontre après le spectacle avec les comédiens et le metteur en scène, compagnie avec laquelle ils feront ensuite les ateliers.

Le recrutement s'étant fait sur la base d'un volontariat et non sur celui d'un contrat[5], les participants n'entraient dans aucune case institutionnelle, montrant ainsi les limites des dispositifs d'insertion qui stigmatisent les populations. En effet, à plusieurs reprises, le Conseil général de Seine-Saint-Denis a demandé « *s'il n'y avait pas un Rmiste dans le groupe* » afin de débloquer les fonds nécessaires, la somme étant considérée comme coûteuse compte tenu de sa *non-inscription* dans un dispositif. Grâce à la présence effective d'un Rmiste, les fonds furent débloqués.

Depuis cette action collective, des transformations ont eu lieu : la chef de service est partie à la retraite et a été remplacée par une autre responsable qui a souhaité rejoindre cette équipe au regard de l'expérience en direction de la culture déjà développée (elle-même impliquée et touchée par l'art et la culture) ; l'équipe a été modifiée (départ/sortie) mais des nouveaux projets collectifs culturels se mettent en place : travail de sensibilisation et d'accompagnement à la sortie culturelle. Un des usagers continue les ateliers de théâtre en toute autonomie. Le désir de continuer à pérenniser ces actions culturelles autrement s'est installé chez les professionnels comme chez les usagers. C'est dans les projets collectifs que cette équipe de travailleurs sociaux continue d'élaborer aujourd'hui des projets d'action culturelle et d'insertion par la culture.

Le point de vue des politiques sociales.

Du point de vue des collectivités locales, cette action a porté ses fruits institutionnellement dans la mesure où le Conseil général a organisé en juin 2007 une journée consacrée aux actions collectives du département (DPAS) et la culture avait sa place parmi d'autres tables rondes (parentalité, logement, etc.).

Les projets collectifs d'insertion culturelle dans les pratiques des travailleurs sociaux se développent et s'affirment dans un contexte particulier. Il apparaît nécessaire que le porteur du projet soit institutionnellement et hiérarchiquement soutenu. Cela signifie que le responsable doit lui-même être convaincu de la pertinence d'un projet culturel et artistique auprès des usagers de sa structure. La cohérence et l'implication d'une équipe durablement ancrée dans un territoire (connaissance des habitants, des associations, des partenaires politiques et institutionnels, etc.) fait partie des préalables compte tenu de la « *frilosité* » des engagements budgétaires dans cette direction. Aussi, l'ancrage dans le territoire, l'écoute et le travail d'appropriation de tous les acteurs et partenaires permettent à un projet d'insertion par la culture de s'imposer. Il y a lieu d'être impliqué, convaincu et engagé professionnellement, parfois personnellement, dans ce type de projet, au point de questionner, transformer, bouleverser et innover les pratiques professionnelles en tant que telles car elles ne vont pas institutionnellement de soi.

2. Le point de vue des travailleurs artistiques et culturels. Une posture en quête de reconnaissance.

Des initiatives ancrées sur le territoire.

Parmi les travailleurs artistiques et les travailleurs culturels rencontrés, l'insertion n'entre pas forcément dans les logiques de dispositifs institutionnels intentionnels mais, plutôt, se croisent au hasard des rencontres et des opportunités liées au besoin de légitimité et de reconnaissance dans un territoire donné. Par exemple, un collectif d'artistes jeunes, ou encore une association artistique récemment arrivée sur un territoire — au-delà de son implication dans la création artistique —, sollicite la Mairie, la Région, le Département et l'État (via la DRAC) en s'engageant dans des projets d'action de sensibilisation en direction des publics en proposant des ateliers d'art graphique, de théâtre, etc. Les conventions interministérielles entre ministères de la Culture et l'Éducation nationale, l'éducation populaire, l'hôpital, la justice, le handicap, etc., mobilisent et encouragent les coopérations entre les mondes de la culture et de l'action sociale.

Cette posture assoit les artistes dans une démarche de proximité, qu'ils ne revendiquent pas dans leurs actions de création, mais qui permet parfois de « *survivre* » ou de vivre, compte tenu de la précarité de certains collectifs d'artistes qui arrivent à « *composer* » entre l'action sociale et l'action artistique : les collectifs artistiques, par exemple, arrivent à combiner ensemble la création, la mise à disposition de locaux de répétitions, d'enregistrement, enfin, l'ouverture du lieu aux habitants à des périodes précises. En parallèle, les associations du collectif s'impliquent plus particulièrement que d'autres dans la vie de la rue et du quartier.

Une série d'action et de projets ponctuels ou pérennes orchestre la dynamique des acteurs, artistes, et habitants de quartiers sans s'inscrire dans une logique de dispositifs institutionnels. Cette articulation chez les artistes entre création, source de financement et action de terrain auprès des habitants est repérable notamment chez les compagnies d'artistes implantées dans des quartiers politiques de la ville.

J'ai pu également observer parfois de la part de certaines compagnies, une démarche de *type entreprenariale*, autonome en termes de financements publics, associant des fonds privés *via* les fondations d'entreprise et des prestations théâtrales en entreprise ; fonds qui permettent la création artistique et les emplois d'artistes liés, et un engagement territorial d'intérêt général à travers des ateliers gratuits pour les enfants du quartier.

Des dispositifs publics et privés.

Les institutions culturelles et artistiques dépendant du ministère de la Culture, de la DRAC ou encore des collectivités locales, à travers des financements croisés, des régions, de l'État déconcentré, des départements, des communautés de com-

munes, des mairies, tentent également de co-construire des projets articulant ces dimensions « *culture* » et « *social* » : les laboratoires d'Aubervilliers, par exemple, qui ont ouvert leur « *musée précaire* », toiles de maîtres exposées dans un quartier d'Aubervilliers, impliquant une partie de la population en 2003-2005 avec un artiste, chef du projet, Thomas Hirschorn. Des actions privées, également, peuvent articuler l'action sociale et l'action artistique et culturelle comme la *Fondation de France* par exemple[6]. Ou encore, des fondations d'entreprise privées qui interviennent en faveur d'associations culturelles de proximité : *Groupe chèque-déjeuner* (accès à la culture et lutte contre l'illettrisme), *Fondation Vinci* (financement des personnes morales porteuses de projets d'insertion, implication des habitants dans leurs lieu de vie), *Fondation nuage* (soutien les associations culturelles intervenant dans les quartiers sensibles d'Ile-de-France), *La Caisse des dépôts*, *Fondation Auchan*, *Le challenge des quartiers–Phillips Morris* (objectif annoncé : encourager et valoriser les initiatives développées dans les quartiers, améliorer le lien social, promouvoir les projets d'insertion), etc.

Les institutions culturelles comme les centres dramatiques nationaux, les scènes nationales, les musées nationaux, les bibliothèques, ont pour mission « *d'impliquer des publics peu familiers des lieux culturels et d'ouvrir ces lieux aux culturels urbaines* »[7] dans un dispositif du ministère de la Culture, « *vivre ensemble* ». Ainsi, des artistes en résidence se trouvent sollicités et impliqués dans des actions artistiques et culturelles de proximité, je pense au *Théâtre du Forum* de Blanc-Mesnil qui soutient une politique d'ouverture des publics (artistes en résidence qui interviennent en collège, dans les écoles, dans les CCAS).

En sachant que cette démarche impliquant les publics de quartiers n'est pas toujours adoptée par les institutions, le cahier des charges stipule de monter des actions de médiation en direction de nouveaux publics. La marge de manœuvre est à la discrétion d'une équipe et de sa direction. Ainsi, pour les travailleurs culturels (coordinateurs de projets artistiques, médiateurs), l'institution culturelle peut atteindre et toucher des publics non acquis (volatiles) ou empêchés qui entrent en résonance avec la logique de l'insertion sociale et culturelle, dans un processus d'accompagnement en lien direct avec le processus de socialisation et d'émancipation.

J'ai pu observer une attitude de « *méfiance-distance* » de la part des travailleurs artistiques et culturels associée à une réaction très prudente quant à l'association des deux termes : culture et insertion. En effet, ils y voient là une compétence du travail social qu'ils n'ont pas : l'insertion renvoient à une idéologie « *instrumentalisante* » (le contrôle social) peu conforme à leurs valeurs, missions et modèles de vie et de pratiques. Cela est observé chez les travailleurs artistiques et culturels peu reconnus par les institutions notamment.

6. Emmanuel NÉGRIER, *Une politique culturelle privée en France ? Les nouveaux commanditaires de la Fondation de France*, L'Harmattan, série « Étude culturelles », 2006.

7. *Idem.*

3. Les difficultés rencontrées de coopérations et de co-constructions.

Les points de divergence.

Soit d'un côté la culture peut être comprise comme un moyen d'insertion, entrant dans un dispositif instrumentalisé et professionnalisé à des fins politiques, d'insertion professionnelle. Le théâtre, par exemple, est « *un outil-mode d'emploi* » pour « *bien savoir parler en situation d'entretien d'embauche* » et, dans ce cas, la culture est un instrument du contrôle social. Soit la culture est un « *outil-moyen* » permettant de donner du sens à l'existence et d'accompagner les publics vers l'autonomie : la culture est un instrument d'émancipation.

Là se rencontrent deux logiques dont les enjeux peuvent être antagonistes. Nous rencontrons alors des positions liées à des modèles et des représentations des actions parfois peu croisées ou échangées.

Ces deux modèles d'interprétation rencontrées sur le terrain de « *l'insertion par la culture* » sont à considérer comme des tendances intentionnellement exagérées dans lesquelles les actions et les projets peuvent être observés. Se conjuguent là-dessus deux manières d'appréhender et de voir l'autre : d'une part, pour le travailleur social, « *la culture* » n'est pas toujours considérée comme une « *priorité* » pour ses usagers, mais plutôt comme un supplément, « *une cerise sur le gâteau* », avec une représentation du monde des arts et de la culture distante et inaccessible, attitude du « *pas pour moi* » ; d'autre part, chez les artistes et les travailleurs culturels, une « *ignorance-méfiance-distance* » du champ du travail social, parfois agrémenté d'un certain mépris des travailleurs sociaux, mépris et attirance du fait que très souvent le monde de la culture s'adresse au travail social afin de financer des projets culturels ou artistiques.

Les difficultés rencontrées de chaque côté des modèles professionnels sont liées aux valeurs et aux représentations que chacun porte sur l'autre (il peut être usager des services sociaux, travailleur social, travailleur artistique, culturel, habitants d'un quartier, etc.).

Le fait d'éviter la stigmatisation et l'enfermement des populations dans une catégorie statistique (en faisant éclater cet arbitrage) rend possible des innovations et des champs de pratiques, parfois peu ou pas soutenus. Mais cela ne signifie pas pour autant que les actions et les démarches de projet d'insertion sociale par la culture et les arts n'existent pas : elles peuvent être sources d'innovation et d'émergence de pratiques qui tendent à se faire reconnaître dans le temps.

Les points de convergence.

Néanmoins, au regard des exemples observés, il existe certaines récurrences au sein des projets collectifs qui rendent compte de la réussite de ces expériences de co-construction et coopération :

1. Un ancrage territorial engagé et réciproque entre les travailleurs artistiques et les travailleurs sociaux combinant, ainsi, le lieu, l'espace ancré dans un quartier, un public de proximité touché et des professionnels.
2. L'élaboration d'une série de constructions de liens cohérents et convergents dans une direction commune articulant entre elles, les institutions politiques, les associations, les professionnels et les habitants.

Pour Guyennot, « *insérer* », c'est l'idée de « *restaurer l'image de soi de la personne en difficulté pour l'investir dans le réel social* », dimension qui convient aux différentes actions culturelles observées : rendre possible l'envie ou le désir d'exister en tant que personne vivant en société, réintroduire une série de repères collectifs communs structurant le cadre de l'action et ses limites, afin de permettre l'autonomie et l'émancipation. Sur ces points, les travailleurs sociaux peuvent se rencontrer dans ces objectifs communs : autonomie, émancipation, liberté d'expression.

Pour conclure. Quand les sens s'en mêlent, l'essence s'emmêle ?

L'objectif de co-construction et de co-création permet ainsi d'associer aussi bien des valeurs communes et des missions allant dans une voie d'émancipation et d'expression d'une solidarité esthétique. La « *solidarité esthétique* »[8] rend compte de l'expression de tensions mimétiques et d'émotions liées à la co-construction d'un projet collectif culturel et social.

De ce point de vue, la notion d'esthétique renvoie au sens grec *aestheticos*, « *qui a faculté de sentir* ». Aussi, au-delà de l'ancrage territorial et de la convergence des valeurs partagées autour de l'idée de revalorisation et d'autonomie des populations, une autre, celle de solidarité esthétique, se manifeste et permet de consolider des liens pour construire du sens (dimension symbolique de l'art et de la culture) à partir de l'expression des sens (vue, toucher, odorat, ouïe, goût).

C'est un processus continu qui accompagne les sujets sociaux vers l'autonomie sociale, culturelle et économique. Ce processus renvoie à la socialisation par l'action culturelle et artistique. Dans ce cas, il s'agit de permettre aux populations, quelles qu'elles soient, de s'approprier des cadres de référence, des modèles, des normes, des valeurs dans lesquels elles peuvent se reconnaître tant individuellement que collectivement. En cela, ce processus est lié à la solidarité esthétique, dans la mesure où il s'élabore dans un cadre spécifique (le projet d'action culturelle) avec des acteurs partageant la même

8. Sylvie ROUXEL-REYNIER, « Le festival de théâtre, un exemple de manifestation de l'expression d'une solidarité esthétique » *in* Anne-Marie GREEN (dir.), *La fête comme jouissance esthétique*, L'Harmattan, 2005.

intention (coopérer et co-construire ensemble — travailleur social, artistique et sujets sociaux) en vue d'objectifs communs (autonomisation et appropriation de la réalité sociale).

La capacité symbolique est déterminante dans l'appropriation culturelle et artistique : c'est elle qui permet de transformer le monde et de se l'approprier. C'est la capacité que nous avons à pouvoir mettre du sens sur un fait, une action, un objet autre que son sens premier.

Les enjeux dans ce cas sont politiques, idéologiques, institutionnels, car l'action culturelle devient un moyen de valorisation de soi, d'émancipation, d'autonomisation, de participation et d'implication (individuelle et collective) dans la cité.

Par l'expression artistique qui mobilise l'expression des sens, il s'agit de donner du sens à l'existence individuelle et sociale, pour se projeter dans l'avenir, pouvoir anticiper, penser le monde en son absence. Il s'agit par la pratique et l'action culturelle et artistique de comprendre et saisir le réel et de se l'approprier. Aussi, les exemples rencontrés qui rendent compte d'une co-réalisation articulant action culturelle et action sociale relèvent, d'une certaine manière, de la solidarité esthétique : vivre et sentir ensemble dans un temps et un espace donnés des émotions partagées à travers l'expression sensorielle et artistique, sans distinction catégorielle, relève aujourd'hui du défi ; d'aucuns diraient de l'utopie réalisable…

De la médiation culturelle au changement.

Le territoire de l'action sociale questionné par le secteur culturel.

Radia **EL KHOMSI**

Conseillère en Économie Sociale Familiale (CESF), référente famille, étudiante DEIS (Diplôme d'État d'Ingénierie Sociale).

Les champs de la culture et du travail social produisent des rhétoriques distinctes. Aussi prolifiques et polymorphes l'un que l'autre, les pouvoirs publics les incitent, depuis la fin des années quatre-vingt-dix, à collaborer et ce à différents niveaux, de l'échelle nationale à l'échelle locale.

Je me suis intéressée aux effets produits par cet assemblage hybride en réalisant une étude portant sur un échantillon de structures concernées : structures (sociales et culturelles) et artistes. Le terrain de l'étude est précisément un territoire animé par une politique de développement local où la dimension culturelle fait l'objet de dispositifs d'accompagnement et financiers spécifiques depuis une dizaine d'années. Cette politique de développement local privilégie une gouvernance culturelle impliquant le Conseil général, une association de développement local et les opérateurs culturels.

Depuis 2006, est mise en priorité la médiation culturelle. La médiation culturelle est une terminologie d'action publique utilisée et développée à partir des années quatre-vingt-dix, qui « *regroupe l'ensemble des actions qui visent à réduire l'écart entre l'œuvre, l'objet d'art ou de culture, les publics et les populations…* »[1]. Ces actions de médiation culturelle recouvrent tous azimuts : les billetteries spécifiques en direction des usagers de structures sociales ; l'organisation de séances de découverte au sein des équipements culturels ; la mise en place d'ateliers créatifs inaugurant la rencontre entre des artistes et les bénéficiaires de l'action sociale ; des projets de création culturelle tels que les spectacles de théâtre au cours desquels les usagers sont parties prenantes, etc.

Cette politique de développement culturel produit des effets dans le champ du travail social puisqu'elle incite les acteurs culturels à construire des passerelles avec les acteurs du social, afin de permettre aux publics dits en difficultés d'accéder au monde de la culture.

Toute action publique s'inscrit dans une logique de changement, et surtout d'amélioration : elle est « *porteuse à la fois d'une idée du problème.., d'une représentation du groupe social ou du secteur concerné qu'elle cherche à faire exister… et d'une théorie du changement social* »[2]. Il y a presque un effet mécanique qui est visé et qui concerne toutes les perspectives de politiques publiques.

Ce travail de recherche porte l'accent sur cet effet supposé mécanique, une des focales de cette étude est l'impact du dispositif sur les deux champs professionnels, sous-tendant une reconfiguration partielle de ces derniers. Une de mes hypothèses s'articule principalement autour du changement, celui des deux secteurs, par un effet de socialisation professionnelle au travers des actions de médiation culturelle, provoquant une sorte d'appropriation des référentiels d'action, voire une acquisition croisée des compétences professionnelles.

Le propos est ici surtout engagé en direction de la notion de compétence. Mon hypothèse de travail est que les actions de médiation culturelle, mettant en présence des acteurs aux compétences spécifiques, participent d'une diffusion des compétences entre ces professionnels. Ce travail de recherche s'est concentré sur cette « *zone d'interférence* »[3].

Les politiques transversales et socialisation professionnelle.

Le thème de la frontière entre le social et le culturel est en soi une construction politique qui tend à se maintenir, même si les origines sont communes. Derrière les coopérations interprofessionnelles promues, la frontière entre le social et le culturel tend à être relativisée au regard des logiques de développement local, ce qui soulève inévitablement la question des identités professionnelles.

La transversalité est aujourd'hui la rhétorique favorite des politiques publiques, une manière d'appréhender de manière globale différentes problématiques selon une logique de rationalisation. Ces politiques publiques récentes visent, selon leurs propres énoncés, à favoriser le rapprochement d'acteurs et la construction de logiques convergentes. Les concepts de partenariat ou d'*inter-institutionnalité*[4] valorisent la notion d'accord, favorisant les actions de traduction qui s'opèrent de part et d'autre des deux secteurs professionnels concernés pour un langage commun. Les acteurs sociaux sont plutôt dans une logique d'assimilation du référentiel culturel, ce qui participe à l'invalidation de cette frontière socioculturelle. Ceci transparaît sur plusieurs niveaux de lecture.

1. www.culture.gouv.fr, consulté en avril 2009.

2. Patrick HASSENTEUFEL, *Sociologie politique : l'action publique*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 9.

3. Fabrice DHUME, *RMI et Psychiatrie, deux continents à la dérive. L'interinstitutionnalité et le partenariat comme catalyseur des questions d'identité du travail social et de la psychiatrie*, Paris, L'Harmattan, 1997.

4. Fabrice DHUME, *RMI et Psychiatrie, deux continents à la dérive. L'interinstitutionnalité et le partenariat comme catalyseur des questions d'identité du travail social et de la psychiatrie*, Paris, L'Harmattan, 1997.

Les travailleurs sociaux qui sont artistes amateurs ou non, animent des activités artistiques dans le cadre de leur exercice professionnel.

Ces actions sont représentées sur le même plan que les actions mises en place avec des acteurs artistiques ou culturels. Je tiens à distinguer la notion de compétence (à celle de qualification) que je préfère mobiliser ici pour qualifier la pratique des acteurs sociaux. Les compétences sont « *comprises comme ensemble de savoirs indissociablement issus de la formation initiale et de l'expérience de l'action...* [savoirs] *plus difficiles à évaluer* »[5]. Cette séparation entre qualification et compétence s'explique par une tension opérée par le secteur professionnel artistique et culturel qui maintient une sorte de monopole en objectivant une reconnaissance de la compétence professionnelle.

J. M. Leveratto porte une attention particulière aux figures de l'amateur ou animateur et à celle de l'artiste. Il tend à valoriser la distinction entre ces deux entités, défendant l'idée selon laquelle l'amateur devient « *un acteur culturel à part entière, dès lors qu'il agit publiquement pour faire partager sa passion privée à autrui. Il devient alors un médiateur, dont l'action favorise la reconnaissance sociale d'une technique artistique par un public proche, et sert du même coup au développement de cette pratique* »[6].

Une expertise culturelle des travailleurs sociaux qui tend à se développer au contact de ce travail de médiation.

Je me suis intéressée aux effets procurés par les actions de médiation culturelle sur les salariés concernés. Et, effectivement, peu de personnes ont pu me répondre sur les compétences qu'ils ont développé dans ce genre d'entreprise. Néanmoins, certains opérateurs sociaux se sont exprimés à ce sujet, mais dans un registre diamétralement opposé.

Une perspective d'expertise culturelle.

La personne reçoit, par son implication dans les actions de médiation culturelle, une sorte de formation culturelle dont elle ne bénéficiait pas dans sa sphère privée et professionnelle antérieure. Ces nouveaux savoirs sont activés dans la poursuite des actions proposant un lien équivoque entre « *savoir de quoi on parle* » et « *savoir mobiliser le public* ».

Le recours à la notion d'expertise permet d'avoir un éclairage à ce propos ; ainsi, l'appréciation de « *la valeur artistique d'une action n'est pas une compétence réservée à des professionnels, qu'il s'agisse des critiques ou des artistes* »[7], ce qui nous permet de qualifier le « *spectateur ordinaire comme expert* ».

Pierre Bourdieu définit, quant à lui, la compétence artistique d'un agent comme se mesurant « a*u degré auquel il maîtrise l'ensemble des instruments de l'ap-*

5. Jean-Yves TREPOS, *Sociologie de la compétence professionnelle*, Nancy, PUN, 1992, p. 16.

6. Jean-Marc LEVERATTO, *La mesure de l'art, sociologie de la qualité artistique*, Paris, La Dispute, 2000, p. 316.

7. Jean-Marc LEVERATTO, *La mesure de l'art, sociologie de la qualité artistique*, Paris, La Dispute, 2000, p. 13.

propriation de l'œuvre d'art disponibles à un moment donné du temps, c'est-à-dire les schèmes d'interprétation qui sont la condition de l'appropriation du capital artistique, ou… la condition du déchiffrement des œuvres d'art »[8]. Cette dialectique entre connaissance et rencontre de l'œuvre d'art est également clairement perceptible dans le discours d'acteurs sociaux.

Une visée de microcompétences transférables.

Ces expériences de médiation culturelle sont une opportunité de développement de compétences qui sont transférables dans la mesure où elles s'inscrivent dans une logique organisationnelle (travail en réseau, organisation de projets, pluridisciplinarité). Elles participent à améliorer l'intervention des professionnels du secteur social.

Une « culturalisation » de l'évaluation sociale.

Les objectifs sous-tendus par les projets de médiation culturelle s'inscrivent dans des formes d'arrangement et de compromis qui mobilisent les registres institutionnels des établissements (insertion sociale, perspective pédagogique, professionnelle) et les registres de l'opérateur culturel (accès aux oeuvres, pratique culturelle). Il est distingué deux types d'actions dont les objectifs découlent de formes d'organisation et de division du travail différentes : une logique « instrumentaliste » et une logique hybride « socioculturelle ».

La logique « instrumentaliste ».

L'institution qui n'avance aucun objectif culturel s'insère dans une rhétorique purement *instrumentaliste* de la démarche culturelle. La dimension culturelle est ici complètement occultée : la justification pour expliquer la mise en place des actions de médiation culturelle est en corrélation totale et exclusive avec les objectifs institutionnels. Cette situation se traduit par un fonctionnement cloisonné entre les deux champs professionnels, mettant en exergue la figure de l'arrangement puisque l'« *accord (est) contingent aux deux parties rapporté à leur convenance réciproque et non en vue d'un bien général* »[9]. Cet arrangement donne la part belle aux pratiques de prestations entre les deux corps professionnels plus qu'aux logiques de partenariat.

La logique hybride « socioculturelle ».

Ce cas de figure se démarque par la contiguïté d'objectifs sociaux et d'objectifs culturels portés par ces actions de médiation culturelle. Un des traits équivoques de cette perspective est sans nul doute la *spectacularisation* de l'évaluation, où le fait ou la prestation artistique devient une finalité à part entière dans le projet social ou socio-éducatif.

8. Pierre BOURDIEU, Alain DARBEL, *L'amour de l'art : les musées d'art européens et leurs publics*, Paris, Les éditions de minuit, 1969, p. 71.

9. Luc BOLTANSKI, Laurent THEVENOT, *De la justification : les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard, 1991, p. 408.

Une façon d'interpréter cet assemblage composite d'objectifs est de saisir cette coopération « *comme une dynamique de socialisation collective… un processus qui se développe (et) permet la reconnaissance, la prise en compte et l'appropriation par chaque acteur des principaux principes et valeurs des acteurs des autre acteurs* »[10]. Cette inter-connaissance facilite donc une appropriation du référentiel culturel par les acteurs sociaux qui se matérialise par un déplacement des objectifs institutionnels avec une inscription d'objectifs culturels.

Ce que la médiation culturelle fait à l'art.

Dans la mesure où effectivement les acteurs culturels participent à la promotion de la médiation culturelle comme dispositif prioritaire sur le territoire, les effets dont m'ont fait part les personnes interviewées s'inscrivaient plus dans une description des moyens développés en termes de logistique et de personnel affecté à cet objectif. L'artiste s'est néanmoins dégagé de cette approche pour aborder son activité créatrice qu'il distingue de son activité de médiation culturelle. Il précise cependant que son activité créatrice se trouve nourrie de ces démarches, l'échange se réalise plus sur un plan créatif en termes d'inspiration suscitée par les rencontres avec les usagers.

Nous en conclurons que la pratique des actions de médiation culturelle participe d'un développement des savoirs de l'expérience entre les publics et les acteurs sociaux et artistiques, échanges qu'il convient cependant de ne pas exagérer. Ces observations traduisent une sorte de renouvellement du social, participant en quelque sorte à élargir les frontières du travail social. Il y a une logique de publicité du travail social[11], une façon de participer à la visibilité d'une pratique professionnelle en réponse à un anonymat qui lui est souvent reproché.

Identités professionnelles, entre concurrence et reconnaissance.

La question des identités apparaît de manière saillante auprès des acteurs culturels dans ces collaborations. En effet, il leur est plus facile de poser les limites du territoire de l'autre pour se distinguer et activer le principe de « *vision-division du monde* »[12], contrairement aux acteurs sociaux pour qui la frontière est moins imprécise.

Cette délimitation du secteur culturel repose sur un argumentaire qui s'articule autour des dimensions esthétiques et artistiques qui posent la frontière entre leur secteur et le secteur du social, pour lequel, selon eux, les missions doivent se cantonner à la mobilisation, la préparation et l'accompagnement des publics. D'ailleurs, il y a une faible mobilisation de l'argumentation sociale pour expliquer les raisons de la médiation culturelle. La caution

10. Philippe LYET, *L'institution incertaine du partenariat*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2008, p. 110.

11. François DUBET, *Le déclin de l'institution, l'épreuve des faits*, Paris, Seuil, 2002.

12. Pierre BOURDIEU cité par Vincent DUBOIS, « Action culturelle-action sociale : les limites d'une frontière », pp. 27-42, *Revue Française des Affaires Sociales n°2-1994.*

artistique, par l'intervention d'artistes professionnels, est très importante car elle confère l' « *acceptabilité artistique des objets* »[13]. L'amateurisme est ainsi relativement décrié, contrairement à la figure de l'artiste professionnel. La limite est aussi fixée par la figure de l'artiste, puisqu'il légitime ce qui est art et ce qui est produit par les usagers, relativisant le jugement esthétique qui peut être fait par ses pairs. L'artiste est l'acteur qui cristallise sensiblement les tensions entre sa rhétorique esthétique et les ambitions sociales de tout projet de médiation culturelle opérée par des structures sociales.

Nous avons observé une certaine ligne de flottaison entre les deux champs et ceci nous amène à nous poser la question suivante : dans quelle mesure cette ligne de flottaison participe d'une forme de concurrence entre les acteurs culturels et sociaux dans le cadre des actions de médiation culturelle *?*

Une observation de la répartition des actions à vocation culturelle portées par les acteurs sociaux constitue un indicateur pertinent pour répondre à cette question. Il apparaît alors clairement les structures sociales ont une forte tendance pour à recourir aux compétences artistiques des salariés. Ainsi, les entretiens réalisés auprès des acteurs sociaux témoignent d'un alignement entre les actions réalisées avec des acteurs artistiques ou culturelles et celles opérées avec les compétences artistiques des travailleurs sociaux. L'existence de ressources en interne ne semble pas empêcher le recours aux acteurs culturels ou artistiques extérieurs, puisque, à l'évidence, la mobilisation de compétences extérieures se maintient. Mais, l'interdépendance qui peut découler de ces actions de médiation culturelle avec les professionnels du champ culturel en est néanmoins limitée.

13. Vincent DUBOIS, « Action culturelle-action sociale : les limites d'une frontière », pp. 27-42, *Revue Française des Affaires Sociales n°2-1994.*

Culture, art et travail social : un rendez-vous à ne pas manquer.

L'approche culturelle dans la formation des assistants sociaux.

Frédéric **JANUS**

Professeur à la Haute École de Namur, membre de l'association « Culture et démocratie *» (Belgique).*

Comment valoriser l'intérêt d'une approche culturelle dans le travail social d'aujourd'hui ? La logique de l'État social actif fait peser une pression croissante à l'intégration, à l'insertion et au contrôle sur les épaules des travailleurs sociaux. Pour s'en libérer autant que pour affirmer l'importance des droits culturels à côté des droits économiques et sociaux, certains cherchent, innovent et introduisent l'art et la culture dans leurs pratiques. En Belgique, au sein de l'*association à but non lucratif* (absl) *Culture et Démocratie*, un groupe de formateurs explore depuis quelques années les enjeux de cette évolution pour la formation des travailleurs sociaux.

Le projet.

Depuis 1993, l'association *Culture et Démocratie* mène, en Belgique, une réflexion critique à propos de la culture, de la démocratie et sur ce qui les relie. Elle encourage l'accès et la participation de tous à la vie culturelle, sans exclusion, et affirme le rôle de l'art dans l'épanouissement de la personne ainsi que l'exigence d'une place centrale et fondamentale pour la culture dans notre société. En tant que réseau, *Culture et Démocratie* développe et consolide des passerelles entre les secteurs de la culture et les secteurs de l'éducation, du social, de la santé, du politique, etc. Elle organise des moments de réflexion et des espaces de rencontres, d'échange pour les acteurs de terrain, sous forme de groupes de travail, débats, conférences, colloques, formations… *Culture et Démocratie* propose des outils d'information et de sensibilisation aux enjeux que comportent ses axes de travail. Enfin, elle relaie les attentes et requêtes des acteurs de terrain auprès des pouvoirs compétents.

Un groupe de travail sur la culture et la créativité dans la formation des travailleurs sociaux.

Suite à la réalisation de différentes missions, de 2003 à 2007, confiées par le ministre de l'Intégration sociale visant à favoriser une implémentation optimale de la mesure concernant l'épanouissement culturel et sportif des usagers des CPAS[1], *Culture et Démocratie* a développé une réflexion sur la formation « culturelle » des futurs travailleurs sociaux. En effet, une mise en oeuvre durable et efficace des projets de participation culturelle au sein des CPAS nécessite une ouverture des travailleurs sociaux à la spécificité de ce type d'actions. Les écoles sociales sont donc les lieux privilégiés de sensibilisation au rôle de la culture dans le champ du social.

Depuis 2006, un groupe de travail, constitué d'enseignants en écoles sociales et d'acteurs culturels, mène une réflexion commune sur cette thématique. Au départ de plusieurs constats, des recherches et échanges d'expériences, il s'est fixé comme objectif de construire un argumentaire[2] sur la nécessité d'introduire, de renforcer ou d'accorder plus de lisibilité aux pratiques culturelles dans la formation des travailleurs sociaux et d'aboutir à des propositions d'actions en matière de formation.

Les intentions.

Constats de base.

Au départ des réflexions du groupe de travail, il y a trois constats.

1. Le recul de l'orientation socioculturelle dans la formation d'assistant social.

Les initiatives d'enseignants soucieux de sensibiliser leurs élèves à une approche culturelle du travail social, pour facultatives qu'elles sont, restent trop souvent encore marginalisées dans les programmes, déconsidérées par les directions et les collègues, ignorées par les pouvoirs organisateurs. Après avoir laissé une place importante au socioculturel dans les années 1970, les écoles de travail social semblent s'être désintéressées de cet aspect au cours des années 1980 et 1990. L'orientation socioculturelle est désormais abordée par la marge, à travers quelques cours — le plus souvent à options — et séminaires[3].

Quoique la situation diverge d'une école à l'autre, on remarque que la culture et la créativité ont une place limitée dans la formation des futurs travailleurs sociaux. De plus, les aspects culturels sont très peu reliés aux autres cours. Des stages dans le domaine culturel existent parfois mais restent minoritaires. La réflexion et la pratique sont peu croisées. De là,

1. Centres Publics d'Action Sociale.

2. Les résultats de ce travail sont présentés dans un ouvrage réalisé en collaboration avec l'*Agence Alter* sous la forme d'un Cahier consultable sur le net sur le site de *Labiso, cahier n°103-104*, Culture, art et travail social : un rendez-vous à ne pas manquer ! L'approche culturelle dans la formation des assistants sociaux ». http://www.labiso.be/?page=VisualiserContenuOuvrage&Id=1632&display=cover.

3. Voir chapitre « Pratiques et vécus » dans *Labiso, cahier n°103-104*, (www.labiso.be).

se pose la question du sens pour les étudiants d'avoir un cours sur les questions culturelles sans inscription de celles-ci dans leur travail social. Il ne s'agit pas de faire des étudiants des artistes mais de leur faire expérimenter ce que la culture peut apporter au niveau individuel et au niveau du groupe. En vivant la créativité, les ouvertures possibles se font sentir[4]. Ces différents constats ont été appuyés par une série d'entretiens menés par Aude de Meulemeester[5].

Ces interviews ont fait transparaître les représentations des uns et des autres sur le lien entre culture et social. Les formateurs ont pointé les clivages institutionnels ou les problèmes d'adaptation de grille horaire qui handicapent une intégration efficace de la culture dans la formation. Cette recherche rappelait également les nombreuses initiatives réalisées dans les écoles sociales qui invitent les étudiants à agir et réfléchir[6]. D'où l'importance de donner plus de visibilité à ce qui existe, de réfléchir en quoi c'est porteur. Avec au final une question : vers quoi tend la formation d'assistant social ? Un profil professionnel précis ? Une polyvalence généraliste ? Autre chose ?

2. L'émergence dans le champ du social d'actions basées sur les expressions créatrices.

Un deuxième constat porte sur l'émergence dans le champ du travail social d'actions basées sur les expressions créatrices des usagers. En quoi ces pratiques sont-elles porteuses de nouvelles dimensions de développement et de solidarité pour les personnes, les groupes et les communautés avec lesquels les travailleurs sociaux agissent ? Les bénéfices de ces actions, à court et à long terme, sont nombreux : prise de confiance, développement de liens sociaux, rupture de l'isolement, expression et participation, amélioration du bien-être, épanouissement personnel, etc. Les personnes sont amenées à découvrir leurs potentialités et la créativité peut être un moteur de responsabilisation, de mobilisation et d'ouverture à l'environnement.

Certaines actions sont menées dans le cadre de projets d'*Insertion Socioprofessionnelle* (ISP) liés à l'attribution du *Revenu d'Intégration Sociale* (RIS). La question des enjeux se pose alors. L'injonction de s'épanouir via des projets de participation sociale et culturelle sert-elle *in fine* de marchepied à l'ISP ? Quels sont aussi les enjeux de ces partenariats entre les secteurs culturels et sociaux ? Comment faire pour ne pas devenir l'instrument de l'autre ?

Un nécessaire regard critique est à porter sur la notion de participation culturelle des usagers des services sociaux, ainsi que sur la dynamique de projet que nécessite ce genre d'action. Plus largement, on entend les employeurs des futurs travailleurs sociaux réclamer de ceux-ci des compétences de créativité et

4. Voir *Labiso*, « Quoi !? Un cours de créativité pour les assistants sociaux… ? Ça vous étonne ? » (p. 51) par Florence PIRE, étudiante en deuxième année du Bachelier « Assistant social » et stagiaire à *Culture et Démocratie* de janvier à mars 2008, auprès d'étudiants, d'enseignants en écoles sociales et de travailleurs sociaux en 2008.

5. Voir chapitre « Pratiques et vécus » dans *Labiso n°103-104*, (www.labiso.be).

6. Alain de WASSEIGE est l'auteur de plusieurs ouvrages sur les politiques culturelles publiques. Il dirige, à Bruxelles, la galerie *100 Titres*. Il est également administrateur de *Smart* (Société mutuelle pour artistes).

des capacités à pouvoir mener des actions innovatrices. Mais qu'en est-il réellement de leur marge de liberté pour initier de telles actions au sein de leurs services ?

Qu'en est-il également des moyens disponibles ? Certains travailleurs engagés dans ces projets ne se sentent pas pris au sérieux par leurs collègues ou leur hiérarchie qui considèrent ces actions comme de l'occupationnel ou du loisir. Le sens à donner en travail social à ces actions culturelles n'est pas compris. Toutes ces questions doivent être envisagées dans le cadre tant de la formation de base que de la formation continuée.

3. Le développement de politiques visant un accès et une participation à la culture de publics fragilisés.

Lors des *États généraux de la Culture* lancés en 2004, la Ministre de la Culture en Communauté française de Belgique a rappelé la priorité de son secteur pour l'éducation permanente et la nécessaire accessibilité de tous les publics à tous les niveaux de participation culturelle. Diverses actions ont été réalisées depuis : lancement des chèques culture, gratuité des musées le premier dimanche du mois… Cela sans oublier que depuis de nombreuses années déjà des acteurs culturels (association à but non lucratif - article 27, compagnies de théâtre action, centres d'expression et de créativité, services éducatifs des institutions culturelles, bibliothèques, etc.) poursuivent une politique d'accès à la culture et de participation active des personnes défavorisées.

Depuis 2003, les CPAS sont également chargés d'une mission visant la participation culturelle et sociale des usagers de leurs services. Cette mesure politique a été élaborée dans le sens d'une interprétation plus large de l'intégration sociale. Le chômage de longue durée, associé à un bas revenu, entraîne, à long terme, non seulement une exclusion économique, mais aussi et surtout une exclusion sociale et culturelle. Or, des aspects de ces domaines (détente, aménagement des loisirs, etc.) bénéficient aujourd'hui, dans la société, d'une attention accrue dans le cadre de la réalisation de soi.

Deux rapports d'évaluation de l'utilisation de ce subside ont été réalisés par *Culture et Démocratie*, en 2004 et 2008. Ils ont rappelé l'importance, déterminante, de la motivation et de l'attitude des collaborateurs des CPAS, des assistants sociaux en particulier, qui assurent le contact direct avec les bénéficiaires. De ce fait, ils jouent un rôle essentiel puisqu'ils sensibilisent et motivent les usagers des CPAS à participer à la culture. Accroître les possibilités de formation pour les travailleurs sociaux faisait donc partie des recommandations adressées aux responsables politiques.

Pourquoi former les travailleurs sociaux à la culture ?

Rares sont les travailleurs sociaux qui ont la capacité de proposer des réponses culturelles à l'exclusion sociale. Nombre de ceux qui abordent par profession les problèmes de la pauvreté et de l'exclusion sociale considèrent les arts comme une frivolité, sans pertinence pour les problèmes qu'ils doivent résoudre. Pour certains étudiants, la créativité peut être perçue comme une consigne rébarbative.

C'est une erreur grave. Mais où se seraient-ils préparés ? C'est un champ presque totalement laissé en jachère.

Rôle culturel du secteur social.

Le propre des projets sociaux est de travailler l'exclusion. S'il est indispensable de nommer les stigmatisations, il est tout aussi important de « *reculturaliser* » des projets trop univoques, trop exclusivement « sociaux », qui ne font que reproduire la cassure radicale entre culture et social. Les demandes sociales et culturelles sont de plus en plus intensives en contenu culturel qualitatif. Lorsque les travailleurs sociaux s'investissent dans le culturel, ils le font comme par effraction et aux marges d'une activité sociale surdéterminée par les urgences quotidiennes, qui fait le plus souvent l'impasse sur la dimension culturelle des travailleurs sociaux dans l'exercice de leur mission. Autant qu'à la dimension sociale du culturel, il faut être attentif à la dimension culturelle du social, être prêt à développer les aspects particuliers sur lesquels l'expérience professionnelle sociale peut s'exercer en toute légitimité. Tout ceci renvoie à la compétence et donc à la formation des agents socioculturels et à une réflexion d'ensemble sur le sens et les méthodes de l'accompagnement social professionnel.

Pour une culture participative.

L'exclusion n'est pas un état mais un « processus », où les personnes vivent dans un état complexe d'inclusion/exclusion, dont les déterminants symboliques sont plus structurants que les déterminants économiques.

L'élaboration active de la construction de culture constitue un véritable outil de lutte contre les exclusions, lorsque partant d'une « indignation », elle aide les personnes exclues confrontées à un problème ou à une injustice, à prendre conscience, à s'exprimer et à se faire entendre, à être créatives, à chercher des solutions, à être actrices de leur vie, à prendre une place — même critique — dans la société.

La participation des personnes exclues apparaît comme une composante essentielle au succès d'une stratégie d'émancipation : la question de la culture y est centrale ; elle est la clé qui ouvre vers la reconnaissance de l'identité et de la citoyenneté, vers la participation sociale et économique. L'épanouissement culturel est un besoin qu'il faut placer au même plan que le logement.

Une ligne de fracture pas si nette.

Pour rencontrer ces enjeux d'une culture participative et d'une créativité émancipatrice, le champ du social et celui du culturel sont sollicités. Les agents — les travailleurs sociaux, les artistes, etc. — de ces deux champs sont amenés à collaborer et à dialoguer. À travers les premières initiatives, une tension s'est manifestée entre les logiques d'action propres à ces agents.

À la base, on peut identifier une ligne de fracture entre artistes et travailleurs sociaux. L'action de ces derniers relève d'une éthique de la responsabilité des gens avec qui ils travaillent. L'enjeu en est l'accompagnement social. C'est l'angle à partir duquel ils s'engagent dans des projets de création culturelle. De leur côté, les artistes ont une responsabilité du spectacle en tant que rapport au public qui y assiste. Leur enjeu est la création. Mais cette ligne de fracture connaît des discontinuités et des zébrures.

D'une part, telle quelle, elle concerne aussi les opérateurs culturels. Lors d'un colloque à Ottignies en octobre 2009, la directrice-animatrice du centre culturel de Berchem-Sainte Agathe a expliqué comment elle, ses collègues et les participants à un projet de réalisation vidéo s'étaient cognés aux impératifs imposés par les vidéastes sur les plateaux de tournage : séquençage très net du temps, rapidité d'exécution liée aux coûts, injonctions sur un modèle hiérarchique. De leur côté, les opérateurs sociaux et les participants, engagés dans un processus participatif, répondaient à une logique de concertation horizontale et itérative, nécessitant de se donner beaucoup de temps et reposant sur l'écoute des aspirations des uns et des autres.

D'autre part, cette ligne de fracture fait des zigzags. Tous les artistes ne répondent pas d'abord ni exclusivement à la « responsabilité du spectacle ». Ainsi, pour les intervenants en théâtre-action, le rapport au temps, à l'argent et aux gens est proche de celui des missions du travail social. « *Le temps long de la création correspond à une quête qui permet de retrouver sa place par rapport aux autres sur un plateau*, estime Paul Biot. *C'est aussi permettre que le temps recommence à exister au-delà de l'urgence de la survie ou de l'infini de l'isolement. Chaque fois qu'on récupère du passé, on crée du futur !* ». Comment en arrive-t-on à cela ? Comment le travailleur social parvient-il à mettre quelque chose de cela dans son travail ? Autrement dit, comment la formation des travailleurs sociaux peut-elle les aider à renouer avec la mission émancipatrice du travail social ?

Cette question renvoie à la problématique du rapport au temps des assistants sociaux à qui il est souvent d'abord enseigné de répondre, individuellement, aux urgences. Pour certains, c'est là qu'intervient la solution du partenariat entre le culturel et le social. Les collaborations allègent le travail et permettent une répartition des rôles assurant une meilleure gestion des projets.

« *Pourquoi ne pas, aussi, former les opérateurs culturels au travail social ?* ». Ça ressemble à une boutade, mais c'est une des préoccupations du groupe de travail

de *Culture et Démocratie*. S'il n'est pas question de systématiser la co-présence d'un assistant social et d'un artiste pour mener à bien des projets socioculturels, il s'agit néanmoins de créer les conditions qui rendent possible un bon partenariat lorsqu'il s'avère utile. Si la première condition consiste à renforcer l'approche culturelle dans la formation des assistants sociaux, les agents culturels doivent de leur côté être sensibilisés et formés à une approche sociale !

Derrière la culture, l'approche communautaire ?

En filigrane des propos de nombreux enseignants, étudiants et travailleurs convaincus de l'intérêt d'une approche culturelle du travail social, il y a le souci du collectif. Un peu comme si, pris dans les contraintes de ses missions d'intégration et d'activation individuelles, le travail social cherchait dans l'approche culturelle un recours pour renouer avec un travail collectif, une démarche communautaire.

Dans l'intervalle, la culture dans le travail social peut apparaître comme une démarche qui compense auprès des usagers le contrôle social accru dont ils font l'objet. Est-ce un paradoxe, une contradiction ?

Dans le groupe de travail, certains estiment néanmoins que l'approche culturelle n'a pas qu'une fonction collective à remplir. Elle peut et doit être prise en considération pour elle-même dans le travail social dans la mesure où elle permet de rendre l'individu singulier acteur de sa vie.

Toujours est-il que cette tension entre collectif et individuel agite aussi les écoles sociales. S'agit-il de mettre l'accent, dans la formation, sur des démarches de développement personnel ou de renforcer la capacité de critique sociale ?

Et si les deux s'articulaient ?

Une alliance objective ?

Y aurait-il une alliance objective entre les désirs du travailleur social porteur d'une démarche culturelle et la finalité émancipatrice de cette démarche pour les « usagers » ? On peut en tout cas observer un parallèle. Alain de Wasseige[7] estime ainsi « *qu'animer des ateliers artistiques, cela (…) permet au travailleur social de s'aérer, de créer une bulle où il est moins aux prises avec les contraintes administratives ou autres de l'institution et du système* ». Tout comme le travail socioculturel vise à émanciper les individus ou les groupes des contraintes sociales, économiques ou autres qui pèsent sur eux, à « *redevenir acteurs de leur vie* » individuellement et collectivement. Ainsi, parmi les CPAS interrogés pour le rapport d'évaluation du subside réalisé par *Culture et Démocratie*, la majorité reconnaissait la valeur ajoutée de la participation à la culture. Singulièrement, ils ont indiqué que cette mesure leur permet d'engager un débat positif avec leurs usagers, tout particulièrement pour ceux qui organisent des activités de groupe auxquelles tant les collaborateurs des CPAS que les usagers participent.
Si cette analyse peut être validée à l'observation de

7. http://www.labiso.be/?page=VisualiserContenuOuvrage&Id=1557.

nombreuses initiatives, l'articulation entre les deux dynamiques semble souvent faire défaut. La dimension d'acteur de changement revendiquée par les assistants sociaux ne sortirait-elle pas renforcée si pareille articulation trouvait à se dire, à se formuler, à s'élaborer collectivement entre tous les protagonistes d'un projet socioculturel ? Voila un enjeu supplémentaire pour la formation initiale.

Pourquoi l'approche culturelle ?

On pourrait évoquer des raisons morales, politiques, idéologiques pour critiquer l'approche intégrationniste individuelle du travail social qui a fait son retour en force dans les années 1980, nous dit Hamel Puissant, animateur au Centre bruxellois d'*Action interculturelle*.

Il y a aussi — et surtout ? — des raisons sociologiques et pragmatiques. Selon le sociologue anglopolonais Zygmunt Bauman, dans une société dite « *moderne-liquide* » — qui, à bien des égards, peut caractériser la société de consommation —, la vie même est « *fluidifiée* », rendue frénétique, incertaine, précaire, au point que les individus sont incapables de tirer un enseignement durable de leurs propres expériences du fait de l'incessant changement du cadre et des conditions dans lesquelles elles ont eu lieu.

Dans une telle société, n'est-il pas vain de chercher à insérer ou à intégrer les exclus — fût-ce par un travail culturel — bref à les adapter à un système qui est lui-même en perpétuel changement ? L'approche culturelle du travail social ne serait-elle pas l'occasion au contraire de faire sortir de la marginalité des cultures alternatives, en les asseyant sur leurs propres codes, en les affirmant comme des modes de représentation du monde et des systèmes différents mais tout aussi légitimes ?

Cette interprétation, qui attribue un rôle institutionnalisant à l'approche culturelle du travail social, rappelle celui-ci à un autre défi qui prend alors une nouvelle dimension : comment contribuer à la cohabitation et la rencontre entre une multitude de cultures différentes ? Il s'agit également de renforcer la légitimité d'une approche culturelle du travail social. « *Les assistants sociaux qui s'aventurent dans cette voie sont souvent considérés comme de gais lurons par leur hiérarchie, les pouvoirs subsidiants… Alors que ce type d'approche devrait pouvoir être considéré comme fondateur du travail social dans son ensemble* ». Y compris dans le chef des acteurs artistiques et culturels, afin de les rendre réceptifs à la démarche des travailleurs sociaux. En effet, « *il y a une crainte pour les enseignants et les assistants sociaux d'être moqués, critiqués par ceux "qui savent" ce qu'est la culture* », relève Paul Biot (co-fondateur du mouvement de théâtre *Action* et administrateur de *Culture et Démocratie*). Cette crainte constitue un frein à s'engager pleinement dans ce type de démarche et, en tout cas, à solliciter une collaboration. La formation est un premier maillon face à cette ambition.

Pourquoi ? Comment !

Former les (futurs) travailleurs sociaux à une approche culturelle de leur profession, c'est leur faire prendre conscience de plusieurs choses.

D'abord que s'ils ne sont pas engagés pleinement dans une profession et une démarche culturelle, ils n'en sont pas moins capables de prendre en considération dans leur travail certaines dimensions du travail culturel et artistique. Autrement dit, il ne s'agit pas de leur apprendre à se décharger sur des artistes d'une part de leur travail, mais bien plutôt de leur apprendre à y recourir — et à l'assumer dans la durée — dans le cadre d'une intention et d'une responsabilité propres au travailleur social.

Il s'agit donc aussi de leur apprendre à travailler en concertation, en partenariat avec d'autres venant au même niveau qu'eux, mais aux logiques, contraintes et modes de fonctionnement différents.

Si *Culture et Démocratie* se prononce en faveur du travail en partenariat (le « couple idéal ») entre assistant social et travailleur culturel ou artiste, la question reste entrouverte au sein du groupe de travail. « *Il ne faudrait pas conclure qu'il faut qu'il y ait systématiquement un couple assistant social–animateur culturel pour effectuer un travail social à dimension culturelle* ». Le groupe de travail pose que si travail en « couple idéal » il y a, certaines conditions doivent être observées (voir à ce propos les spécificités de ces projets[8]).

Même écho quand il s'agit de l'amont, soit l'organisation même de la formation des futurs assistants sociaux : « *Suffit-il de placer des artistes dans les écoles sociales pour renforcer la dimension culturelle ?* ». Pour le groupe de travail, la priorité est dans la sensibilisation permanente au sein des écoles sociales. Si l'assistant social ne peut jamais tout faire, il peut faire « plus qu'une petite partie » de ce travail social à dimension culturelle. À travers leur confrontation avec les travailleurs culturels ou les artistes, il s'agit aussi pour les futurs travailleurs sociaux d'apprendre ce que cette confrontation leur dit du changement social et de l'autonomie des individus, donc d'une évolution possible du travail social. À savoir, notamment, qu'il s'agit d'envisager tous les chemins qui permettent aux individus de trouver une place sociale, et pas seulement l'emploi (autrement dit, que l'emploi n'a plus le monopole de la fonction d'intégration).

En tout premier lieu, la formation des travailleurs sociaux doit donc développer une capacité de *métaréflexion* à propos du travail effectué, à propos des actes posés et des finalités poursuivies.

Au niveau des directions des établissements de formation des assistants sociaux, l'attitude vis-à-vis des initiatives à connotation culturelle est parfois ambiguë. Si certaines sont convaincues de l'intérêt de l'approche, elles doivent compter avec l'hétérogénéité du corps professoral sur cette question.

D'autres y sont carrément insensibles. Lorsque des collaborations avec des professionnels de la

8. http://www.labiso.be/?page=VisualiserContenuOuvrage&Id=1576.

culture sont envisagées au sein de l'établissement, l'accord de la direction peut être motivé par le souci d'obtenir un bon résultat constitutif d'une bonne vitrine vis-à-vis de l'extérieur. Cette instrumentalisation peut se faire au détriment d'une dynamique d'apprentissage qui intègre les échecs, les essais et erreurs, d'une pédagogie du projet.

Pratiques et vécu.

Plusieurs expériences menées au sein d'écoles sociales sont décrites dans la publication réalisée par les membres du groupe de travail (voir chapitre « *Pratiques et vécu* »). On y retrouve, entre autres, une action basée sur une rencontre entre des étudiants d'une école liégeoise et d'une école à Tanger, qui place questionnements et expérimentations collectifs au cœur du projet d'apprentissage. Ou encore, au carrefour entre le social et l'artistique, la présentation d'un cours de créativité pour les étudiants futurs assistants sociaux de troisième année dans une école à Mons. Mais, aussi, la présentation d'un cours de formation de futurs assistants sociaux mettant la culture au cœur de ses préoccupations. D'autres témoignages d'enseignantes et d'une étudiante illustrent enfin une conception de l'approche culturelle et artistique dans la formation des assistants sociaux.

Prospective.

Pour tracer les contours d'une formation des futurs assistants sociaux qui intègre pleinement la dimension culturelle, le groupe de travail s'est livré à un exercice : identifier les aptitudes à valoriser chez les futurs intervenants sociaux et les dispositifs formatifs les plus susceptibles d'ouvrir à ces aptitudes.

Des aptitudes « humanistes ».

Agir en professionnel « autonome » est l'un des points cardinaux qui ressort de l'exercice. Cette aptitude suppose à la fois d'avoir confiance en soi et d'être capable de remise en question. En effet, une autre aptitude soulignée est celle qui consiste à « *avoir conscience personnellement et socialement de ce que l'on est* », soit du bagage culturel que l'on transporte et qui rejaillit, immanquablement, à travers nos représentations et nos actions. Il s'agit en somme de faire preuve de recul et de réflexivité sur ses pratiques, soit deux démarches susceptibles d'amener des remises en question. L'indépendance est un autre trait mis en évidence. Il s'agit ici « *d'avoir des idées, de les exprimer et d'être capable d'alimenter un débat* ». Au rayon du savoir-être professionnel, la « tolérance » est mise en avant. La tolérance non pas comme forme de politesse, mais comme attitude d'ouverture aux différences. Non pas pour accréditer d'emblée celles-ci, mais pour pouvoir entendre l'autre et, le cas échéant, discuter ces différences.

Jeter les bases d'un travail culturel, c'est aussi commencer par offrir un accueil véritable, digne. Les futurs professionnels devront être capables de considérer

toute personne comme sujet de droit et de l'accompagner dans le renforcement de sa capacité à les faire valoir. Consubstantiellement, il s'agit de développer de façon générale « *l'ouverture sur le monde* », assortie d'une « curiosité » toujours entretenue pour ce qui se passe ailleurs — fût-ce juste à côté. De ce fait, une certaine mobilité, géographique et d'esprit, est requise ainsi que la capacité d'entrer en relation avec ses pairs sur le mode de l'échange (entre étudiants, entre assistants sociaux, entre enseignants, entre professionnels de diverses disciplines amenés à collaborer). Si la formation des assistants sociaux considère depuis ses débuts qu'il s'agit pour eux d'être des acteurs de changement, le groupe de travail y adjoint aujourd'hui les qualificatifs « créatif » et « investi ». La créativité, la capacité à inventer, la place à accorder à la subjectivité, aux émotions et au sensible, la rigueur qu'exige la représentation et la mise en forme sont des compétences prioritaires.

Sans oublier les dimensions de *militance* et de résistance, être « *acteur de changement créatif et investi* » signifie désormais aussi « *être capable de construire, d'inventer, d'expérimenter des méthodologies d'intervention* » au cas par cas. Il s'agit de se placer dans une dynamique d'innovation plus que de reproduction des classiques.

Sortir d'une conception uniquement sectorielle du métier suppose de pouvoir faire preuve de « *décloisonnement, de transversalité et de transdisciplinarité* », estime enfin le groupe de travail.

Face à ces différentes aptitudes, le débat pour une formation ouverte à la culture semble être une occasion de revenir sur les fondamentaux du métier et des missions des assistants sociaux.

Dispositifs de formation.

La formation des assistants sociaux doit plus certainement reposer sur des croisements disciplinaires, comme par exemple intégrer la culture dans le cours de droit et vice versa. Au-delà d'une mise en dialogue de disciplines différentes, il s'agit de pousser la recherche de sens jusqu'à intégrer et articuler les différentes approches méthodologiques traditionnellement classées en trois catégories : individuelles, de groupe et communautaires. Soit, amener les futurs assistants sociaux à se demander comment prendre en compte ces trois dimensions en même temps dans leur travail. L'approche culturelle est à ce prix !

Les didactiques privilégieront absolument les approches par projet et les démarches inductives qui prennent pour point de départ de la construction des savoirs les expériences et les points de vue des étudiants. C'est dans le cadre de ces projets qu'il faudra multiplier les expériences ou le partage de projets culturels et artistiques. Pour ce faire, il sera nécessaire de rechercher la collaboration des professionnels des arts et de la culture.

Corollaire de cette plus grande diversité didactique, l'expérimentation et la formation sur terrain occuperont une place beaucoup plus importante, y compris

pour les enseignants. Pour ce faire, sans la faire disparaître, la place de la théorie sera réduite et son enseignement inséré dans un dialogue permanent avec la pratique.

Dans le même esprit, certains évoquent un allongement du temps de la formation ainsi que le renforcement de la possibilité d'y accéder plus tardivement dans un parcours de vie. Une manière de valoriser des parcours variés, riches déjà d'expériences de vie et professionnelles. L'institution scolaire s'ouvrira à des collaborations disciplinaires variées afin de former à l'interdisciplinarité en commençant par l'exemple : opérateurs culturels, artistes, spécialistes des droits culturels et humains, architectes, urbanistes, etc., seront sollicités et intégrés dans la formation. L'évaluation certificative cédera le pas à l'évaluation formative, reposant sur un dialogue entre étudiants et enseignants. Cette évolution contribuera au développement d'une culture de la parole libre des étudiants comme antidote à la violence institutionnelle. L'approche interculturelle sera plus présente dans le cursus, encouragée notamment par une plus grande mobilité des étudiants et des enseignants (rencontres entre établissements, échanges internationaux, etc.).

À l'autonomie comme aptitude des futurs assistants sociaux répond l'autonomie formative des enseignants. Leur capacité à être acteurs et producteurs des formations en dehors de toute instrumentalisation liée à la commande politique doit être garantie et renforcée. Pas pour ignorer cette dernière mais pour maintenir une éthique propre et pouvoir entrer en débat contradictoire d'égal à égal, comme une forme de contre-pouvoir.

En une formule, les écoles sociales seront des « *lieux de vie qui permettent la confrontation des subjectivités des étudiants et des enseignants* ».

Cet article, rédigé par Frédéric Janus, est basé sur des extraits de la publication *Labiso, cahiers 103-104*, Culture, art et travail social : un rendez-vous à ne pas manquer. L'approche culturelle dans la formation des travailleurs sociaux, Bruxelles, 2009.
Labiso (Laboratoire des innovations sociales) est une collection de livres numériques gratuits sur l'action sociale et la santé, coordonnée par Baudouin Massart (*Agence Alter*). Les *cahiers 103-104* ont été co-rédigés par Emmanuel De Loeul (*Agence Alter*) et Marie Poncin (*Culture et Démocratie*), avec les contributions du groupe de travail (Paul Biot, Baptiste De Reymaeker, Isabelle Dorchain, Bernadette Heinrich, Frédéric Janus, Florence Pire et Claire Walthéry).
La publication *Culture, art et travail social : un rendez-vous à ne pas manquer* est disponible, pour un prix modique, auprès de *Culture et Démocratie*.

Culture et Démocratie asbl
Rue Émile Feron, 70 – 1060 Bruxelles
Tél. : 0032 2 502 12 15
Fax : 02 512 69 11
Courriel : info@cultureetdemocratie.be
Site : www.cultureetdemocratie.be

Les coordonnées des membres du groupe de travail sont disponibles sur : http://www.labiso.be/?page=VisualiserContenuOuvrage&Id=1633.

Théâtre et actions éducatives auprès d'enfants placés.

Sébastien **DAMBRA**

Responsable de formation à l'Institut Supérieur Social (ISS) de Mulhouse, secrétaire de l'association Sens Scrupule.

Sébastien **CASTELLS**

Chef de service socio-éducatif, intervenant pour l'association Sens Scrupule.

Delphine **MALKA**

Responsable de formation à l'Institut Supérieur Social (ISS) de Mulhouse, bénévole de l'association Sens Scrupule.

Introduction.

Dans le cadre de cet article, nous souhaitons rendre compte d'un projet d'intervention éducative et culturelle, porté par une association du Territoire de Belfort. Le *Sens Scrupule* propose des interventions, *sur site*, à destination, notamment, de jeunes pris en charge dans le cadre d'une mesure de protection de l'enfance. Les actions sont portées par un binôme composé d'un travailleur social et d'un professionnel du théâtre. Aujourd'hui, l'association regroupe plusieurs travailleurs sociaux et intervenants culturels convaincus par l'intérêt que représente la culture dans l'éducation spécialisée, notamment *le Théâtre de l'opprimé* prôné par Augusto Pinto Boal[1].

Cette association est née à la suite de la formation d'une première troupe théâtrale, composée de jeunes et d'éducateurs, dans le cadre d'une *Maison d'Enfants à Caractère Social* (MECS) du Haut-Rhin. L'enjeu étant d'apporter des réponses innovantes aux insuffisances, constatées par de nombreux praticiens, dans la prise en charge institutionnelle *classique* des enfants placés. Ces insuffisances sont liées selon nous à une transformation profonde du secteur. Nous proposerons, dans un premier temps, de revenir sur les principales évolutions du secteur, avant d'aborder la question des enjeux du théâtre pour l'éducation spécialisée.

1. Un contexte d'intervention contraignant.

1.1. Une pénurie de moyens.

Le travail social doit faire face à une redéfinition des moyens attribués par l'État et les Collectivités. Cela tient, tout d'abord, à une politique de réforme structurelle des missions et des actions de l'État (et des collectivités) autour de la *Révision Générale des Politiques Publiques*. L'objectif essentiel de cette politique étant de promouvoir une réduction des dépenses publiques. Cette dynamique se trouve renforcée par l'effet de la crise financière liée aux *subprimes*, devenue crise économique et crise sociale. Le secteur se trouve, de fait, invité *à plus d'efficience* — en définitive à faire mieux à moyens constants — et surtout à revoir ses modalités d'organisation et son modèle économique. Dans le même temps, le processus de marchandisation du social caractérisé, notamment, par la mise en œuvre de nouvelles modalités de coopération avec les tutelles et les financeurs — autour d'appel à projets — modifie en profondeur les stratégies de développement et de transformation des structures. Dans ce contexte, les marges de manœuvre et les possibilités de développer des actions innovantes semblent s'amoindrir.

1.2. Une inflation de la technostructure et des *techno-tâches*.

Le contexte actuel se caractérise, également, par une transformation profonde et soutenue du cadre législatif fixant les modalités d'intervention des praticiens, et des établissements et services d'action sociale. Nous ne disposons, à l'heure actuelle, que de peu d'études nous permettant de mesurer l'impact, sur les pratiques et l'identité professionnelle des praticiens, de l'inflation procédurale et administrative, qui caractérisent les réformes des politiques sociales récentes (L. 2002-2 en premier lieu). Comme le souligne Daniel Granval, il devient difficile aujourd'hui de concilier une prise en charge éducative de qualité et l'application de l'évolution des législations : « *Les textes et les procédures peuvent se révéler un handicap à l'action éducative lorsqu'ils prennent le pas sur l'intérêt des usagers* »[2]. L'auteur déplore le nombre croissant de contraintes administratives dont font l'objet les établissements, et la difficulté de proposer un accompagnement adapté à l'internat en appliquant par exemple la loi des 35 heures pour les salariés. L'économie de moyens et de temps de présence des éducateurs peut avoir pour conséquence de dénaturer la prise en charge éducative. Certaines équipes ont, ainsi, de moins en moins de temps pour travailler avec les jeunes sur leurs souffrances, leurs émotions, ou encore leurs besoins d'écoute et d'accueil.

Il nous semble que notre époque est celle de la *réduction de l'imaginaire*[3] et des possibilités de faire un pas de coté pourtant essentielles au travail éducatif.

1. Augusto Pinto BOAL, *Théâtre de l'opprimé. Pratique du théâtre de l'opprimé*, Paris, La Découverte, 2003.

2. Daniel GRANVAL, *Adolescents difficiles, établissements et aide sociale : comment améliorer ? Vers une mutation de l'accompagnement éducatif des adolescents*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 12.

3. Herbert MARCUSE, *L'homme unidimensionnel*, Paris, Les éditions de Minuit, Paris, 1964.

L'action éducative et pédagogique ne saurait se soumettre au dictat de l'urgence. Il nous semble nécessaire de réaffirmer la spécificité de notre secteur[4], organisé autour d'associations d'action sociale porteuses d'un projet politique et de *sens* dans lequel s'inscrit le projet éducatif. Cette préoccupation est la même pour les centres de formation confrontés au risque de voir les métiers réduits à une somme de compétences.

1.3 Les incasables...

Sur un autre plan, de l'avis de nombreux praticiens les problématiques des publics accueillis dans le cadre de la protection de l'enfance seraient de plus en plus complexes à prendre en charge dans des structures dites « *classiques* », notamment pour les jeunes en rupture qui ne supportent pas ou plus la prise en charge en internat et arrivent au bout (à bout) de ce que l'on peut leur proposer. Le terme « *d'incasable* » employé régulièrement par les travailleurs sociaux, rend compte de ce *désajustement* entre les problématiques des jeunes et les réponses institutionnelles[5]. Dans le cadre de deux études de l'ONED[6], des chercheurs notent que le terme d'incasable a émergé au début du vingtième siècle mais ne fait l'objet d'aucune définition précise ou admise par la communauté scientifique. Il permet aux professionnels de terrain de désigner des situations d'enfants ou de jeunes en danger qui posent « *problème* » aux institutions sanitaires et sociales, et qui aboutissent de manière récurrente à des ruptures dans les accompagnements mis en place. Des jeunes désignés comme « *une population à la limite des institutions* »[7] (Barreyre, 1997). Les accompagnements proposés vont être régulièrement mis à l'épreuve, voir en échec car le cadre de travail ne convient pas toujours aux problématiques de *ce public*.

Cependant, il nous semble nécessaire de prendre garde à ne pas naturaliser les problématiques rencontrées par ces jeunes. L'émergence de cette notion coïncide avec un phénomène de rationalisation croissante des politiques sociales, qui de fait crée des *hors case*. Cette forme de nomination, induit l'attribution d'une identité sociale très excluante. Surtout, cela témoigne une nouvelle fois que les institutions humaines ont horreur du vide : paradoxe des *incasables* casés dans la catégorie *d'incasable*.

4. Francis BATIFOULIER, François NOBLE, *Fonction de direction et de gouvernance dans les associations d'action sociale*, Paris, Dunod, 2005.

5. Daniel GRANVAL, *Adolescents difficiles, établissements et aide sociale : comment améliorer ? Vers une mutation de l'accompagnement éducatif des adolescents*, Paris, L'Harmattan, 2002.

6. L'*Observatoire national de l'enfance en danger* (Oned), a commandité, à un groupe de recherche sur les interventions éducatives et sociales de l'université de Lille-3, une étude en août 2008 intitulée « *Des jeunes de 14 à 16 ans "incasables" ? Itinéraires d'élèves aux marges du collège* ». Cette synthèse s'inspire au départ d'un dispositif nommé « *Démission impossible* » mis en œuvre dans le Pas-de-Calais auprès d'élèves en rupture scolaire en collège.
La seconde recherche réalisée dans le Val-de Marne « *Une souffrance maltraitée* » est plus orientée autour de la compréhension du parcours et des situations de vie de ces jeunes dans le cadre de leur prise en charge par l'aide sociale à l'enfance avec la présentation des conclusions d'une enquête auprès de 150 professionnels du secteur et des grilles de recueil biographique de 80 jeunes. Le chargé de recherche de cette enquête est le sociologue Jean-Yves Barreyre.

7. Jean-Yves BARREYRE, « Jeunes incasables, une population limite » et « Pour un plan d'action d'urgence départemental– enfants difficiles », *Interfaces*, juin et octobre 1997.

1.4. Un contexte plein d'opportunités...

> « *Quand le vent souffle fort, certains construisent des murs d'autres des moulins* ».
>
> *[Anonyme]*

Pourtant, ce même contexte est plein d'opportunités. La loi 2007 « *réformant la protection de l'enfance* » ouvre tout un ensemble de possibles, en assouplissant les modes de prises en charge traditionnels et en donnant une base légale à de nouveaux lieux d'accueil. Elle incite également à la création d'accueils modulables qui élargissent la palette des lieux de vie des mineurs et permettent avec l'accord des parents de combiner le maintien à domicile avec l'accueil par séquences ajustables au fur et à mesure de la prise en charge. Progressivement, nous assistons à une transformation des structures de suppléance familiale et à une redéfinition de leurs missions.

C'est donc dans ce contexte et pour répondre à ces enjeux que l'association *Sens Scrupule* intervient dans les institutions du secteur social en réaffirmant l'intérêt du théâtre dans les actions éducatives.

2. Genèse d'une troupe théâtrale et d'un projet.

Avant devenir une association, le *Sens Scrupule* trouve son origine dans la troupe du *Scrupule*, née en novembre 2000 dans une MECS du sud du Haut-Rhin. En latin, scrupule se dit *scrupulum*. À l'origine, le scrupule veut dire « *petit caillou* ». Le groupe était constitué d'adolescents placés pour des raisons de carences éducatives ou affectives, et d'une équipe éducative engagée, qui se sont réunis, avec en commun l'envie de jouer, de créer, d'expérimenter et de se *former* avec et par le théâtre. Le scrupule, ce terrible petit caillou qui gène dans la chaussure, qui empêche de tourner en rond, qui remue... C'est l'esprit de la troupe du *Scrupule* d'avoir chaque jour des petits cailloux dans sa chaussure afin de ne pas s'habituer à l'inacceptable, de semer chaque jour des petits cailloux dans la chaussure de son voisin afin de le faire réagir, et peut-être à son tour agir. *Parler le présent* est le projet du *Sens Scrupule* : faire vivre des œuvres et des créations contemporaines « *agir ici et maintenant* », et enfin parler du présent qui touche ces jeunes, mais également de leurs difficultés et préoccupations. La troupe du *Scrupule* se produira dans différents lieux, notamment dans le cadre d'établissements sociaux et médico-sociaux, mais également dans des lieux et salles dédiés au théâtre.

Plusieurs objectifs éducatifs sont bien évidement visés à travers une telle démarche. En premier lieu, il s'agit évidement de permettre à ces jeunes d'accéder à une autre culture. Dans sa fonction première, le théâtre est un art. En tant que tel, il permet à ces jeunes d'accéder à un art que leur environnement social et familial ne peut pas leur offrir : la plupart d'entre eux n'avaient jamais mis les pieds dans

un théâtre ou un atelier d'art dramatique. Il s'agit bien là de porter un projet de démocratisation de l'accès à la culture. Le théâtre doit rester accessible et populaire et c'est ainsi qu'il peut s'inscrire dans une culture de proximité ; en travaillant dans cette proximité, en toute simplicité, entre acteurs, metteurs en scène et éducateurs, on offre la possibilité aux *amateurs en herbe* de vivre le théâtre comme un engagement, voire une passion naissante, ou encore juste un supplément d'âme.

2.1. Créer une pédagogie *hors les murs*.

> « *Ce que vous avez hérité de vos ancêtres, il faut le mériter par vous-même, autrement ce ne sera jamais à vous* ».
>
> *Goethe.*

Le théâtre et l'éducation sont liés depuis des siècles : « *s'il s'agissait de jouer, ce n'était pas pour faire semblant c'était pour faire naître, cultiver, élaborer en soi-même les grands sentiments de l'âme humaine* »[8]. Quant aux enjeux pédagogiques, le théâtre et le jeu sont des activités culturelles profondément interrogatrices, parce qu'ils convoquent une pluralité de disciplines et certaines activités scolaires ou habituelles, qui trouvent leur place dans une dynamique nouvelle : activité de français, d'expression corporelle, activités plastiques et musicales, travaux manuels… Mais, le théâtre peut être plus qu'un simple support pour devenir un outil éducatif fonctionnant comme un révélateur, « *parce que le théâtre permet l'extériorisation et l'exorcisme des frustrations et des conflits latents, il répond à un besoin profond de l'être à la recherche d'un équilibre sécurisant* »[9].

À travers le théâtre, le jeune peut découvrir une autre relation à celui qui enseigne, qui éduque mais aussi, une autre relation au savoir, une façon d'appréhender et d'approcher la communication et la pratique artistique de manière vivante. Il le place au centre de l'enseignement et de l'apprentissage en lui permettant de développer des situations nouvelles et variées qui requièrent un engagement personnel puisqu'il participe en fonction de ses envies et de ses capacités, de son autonomie. Pour finir sur ce point, le théâtre confronte l'adolescent au *risque*. Nous faisons l'hypothèse d'une nécessaire confrontation de l'adolescent avec l'erreur et le risque. C'est à travers la connaissance du risque que l'adolescent va pouvoir accéder à la notion plus fine de responsabilité et de confiance.

Le théâtre est d'autant plus intéressant qu'il permet de sortir du vase clos de l'institution, de l'école, être une nouvelle clef pour découvrir le monde. L'institution ne favorise pas chez le jeune l'imagination d'autres modes de vie collective qui par leur originalité et leur prise de risque permettraient aux jeunes qui sont placés de se situer autrement sur l'échiquier de l'institution.

8. Françoise LEPLÂTRE, *La formation se met en scène. Ou les mille et une vertus du théâtre*, Paris, Centre INFFO, 1996, p. 7.

9. *Idem.*

2.2. Identités meurtries et pratique théâtrale.

Une problématique essentielle des jeunes placés est de nature identitaire : un placement en maison d'enfants signifie un déplacement physique et psychique, loin de leurs attaches. La *porte* culturelle vue sous cet angle est une réponse nouvelle : elle peut ouvrir de nouveaux horizons à des enfants et des adolescents placés, privés de repères, ballottés entre une culture scolaire et institutionnelle. Ici, le théâtre, à son échelle, tente de jouer la fonction de pont — de *passage*.

L'identification successive à des rôles différents, favorise un *assouplissement* du rapport à l'autre et à soi. Le théâtre est un lieu de rodage possible des rôles sociaux, sans le risque inhérent à leur quotidien[10] ; ils vivent en effet des actes de la vie que l'on peut arrêter, recommencer, reprendre, déformer avec la possibilité de donner une autre image de soi, ou de la reconstruire. On peut dans ces ateliers artistiques accepter de se remettre en cause, d'échouer tout en faisant le maximum pour réussir. Essayer de se dépasser, aller au-delà de ses appréhensions et de sa personnalité. La troupe de théâtre peut également être le lieu de réconciliation entre l'adolescent, l'institution et sa famille ; car dans sa position d'acteur, il peut rejouer des comportements qui ont pu conduire au placement — le metteur en scène doit ici accompagner ces temps et ces liens de dé-liaison et re-liaison.

Que dire du regard porté sur ces jeunes identifiés comme cas sociaux, des enfants placés, maltraités, de jeunes de quartier… Ce regard permanent peut être lourd de conséquences, les enfermer dans des clichés, mais c'est également notre regard qui peut les libérer. Le théâtre permet justement de donner à voir une autre image de soi, et à travers cette image, de prendre confiance en soi également. Ici, on trouve de nouvelles ressources, on démontre ses capacités, en découvrant son désir de créer, de communiquer, de coopérer, en s'ouvrant à des univers extérieurs à celui du monde clos de l'internat et de la collectivité.

2.3. Agir les violences à travers la prise de rôle.

Avec ces publics qui, pour certains, ont commis des actes délictueux (vols, alcoolisation, violences physiques ou verbales, violences institutionnelles, etc.), l'approche de la transgression est essentielle. Elle constitue un support incontournable à la mise en scène. Les répétitions peuvent être utilisées comme une forme de langage pour donner du sens aux actes commis. L'art dramatique peut être le lieu où des violences agies sont des réponses à des violences subies et des situations de crise. *Toucher* à la violence en tant que comédien, c'est peut-être avoir la possibilité de comprendre que toute violence est potentiellement destructrice.

10. Erving GOFFMAN, *Les rites d'interaction*, Paris, Les éditions de Minuit, 1993.

2.4. Engagement et parcours initiatique.

L'expérience de la troupe du *Scrupule* montre que le travail éducatif nécessite un engagement réciproque de l'équipe éducative et du jeune. Pour Philippe Mérieu[11], l'éducateur est un homme engagé qui fait sa place, *il dégage du temps pour l'espace et l'humain*. Parler de troupe, n'est pas une figure de style. Il ne s'agissait pas de proposer simplement aux jeunes un « *atelier théâtre* », mais de les engager au cœur d'une expérience collective et communautaire avec tout ce que cela demande et représente. La troupe du *Scrupule* a permis le développement de vraies solidarités et de forger des compétences individuelles et collectives. Cependant, l'engagement dans ce type de pédagogie peut aller au-delà du simple engagement professionnel. Il s'agit d'amener le jeune et l'encadrant à se décentrer d'eux-mêmes. La démarche mise en œuvre pourrait être comparée à une forme de compagnonnage structurée autour de quatre axes :

— *le tâtonnement expérimental* : la curiosité est un facteur essentiel et motivant pour le jeune — il apprend par lui-même ;

— *la vie communautaire* : les décisions concernant la vie de la troupe, l'organisation matérielle et le travail sont prises en commun. Ici on sort de la compétition (possible au théâtre dans la distribution, la longueur des textes) et on se mobilise autour d'un projet. La liberté existe autour de la prise de décision. Les règles ne doivent plus seulement apparaître comme des contraintes, comme les bases d'un vivre ensemble. L'enjeu est également de favoriser la prise de responsabilités ;

— *un travail autour de l'autogestion* : sur les thèmes de la citoyenneté, l'autorité, la vie en collectivité.

— *l'expression libre* : le jeune a le potentiel pour se développer, s'épanouir, c'est « *un être humain unique et riche* », l'adulte va l'aider à en prendre conscience et optimiser ce potentiel.

Ces méthodes participatives font de l'acte éducatif un acte politique qui permet au jeune de s'approprier des savoirs, et de se construire dans une société du vivre ensemble à laquelle il aspire. Le théâtre est ici, à sa façon, un *espace d'apprentissage d'un vivre ensemble démocratique humaniste*. Il peut offrir à travers la parole, la liberté de l'expression sur un vécu chargé de mal être et de questionnement.

Pour ne pas conclure.

Cette expérience ne se veut pas être une recette à tous les maux et toutes les difficultés que peuvent rencontrer ces jeunes. Ce travail n'est pas là pour discréditer le travail effectué par les institutions existantes. Ce projet riche de sens et d'intérêts pour ces jeunes s'inscrit dans un contexte qui doit allier une situation de crise et des contraintes institutionnelles de plus en plus pesantes : contraintes d'ordre financier, administratif, de droit du travail... qui dénaturent parfois l'accompagnement éducatif.

11. Philippe MEIRIEU, *Apprendre, oui...mais comment*, Paris, ESF Editeur, 1997.

Le théâtre, comme l'ensemble des pratiques culturelles nous semblent constituer des supports éducatifs essentiels à l'accompagnement de jeunes placés.

Cet article nous aura permis d'avancer quelques arguments, même si nous n'avons pas traité de l'ensemble des apports de la pratique théâtrale : nous pensons ici plus particulièrement à la question du rapport au corps ou encore de l'expression. Il nous semble important de retenir que l'art, dans son acception la plus large, constitue un support essentiel d'émancipation et de construction d'une pensée critique, à condition de ne pas le réduire à une *occupation*, donc à une diversion, et de l'inscrire pleinement dans une *esthétique négative*, c'est-à-dire *une forme d'art critique par rapport à l'ordre social, avec un potentiel fort de prise de risque et d'expérimentation*[12].

12. Marc JIMENEZ, *Adorno et la modernité. Vers une esthétique négative*, Paris, Klincksieck, 1986.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

— BARREYRE Jean-Yves, « Jeunes incasables, une population limite » et « Pour un plan d'action d'urgence départemental–enfants difficiles », *Interfaces*, juin et octobre 1997.

— BATIFOULIER Francis, NOBLE François, *Fonction de direction et de gouvernance dans les associations d'action sociale*, Paris, Dunod, 2005.

— BOAL Augusto Pinto, *Théâtre de l'opprimé. Pratique du théâtre de l'opprimé*, Paris, La Découverte, 2003.

— GRANVAL Daniel, *Adolescents difficiles, établissements et aide sociale : comment améliorer ? Vers une mutation de l'accompagnement éducatif des adolescents*, Paris, L'Harmattan, 2002.

— GOFFMAN Erving, *Les rites d'interaction*, Paris, Les éditions de Minuit, 1993.

— JIMENEZ Marc, *Adorno et la modernité. Vers une esthétique négative*, Paris, Klincksieck, 1986.

— LEPLÂTRE Françoise, *La formation se met en scène. Ou les mille et une vertus du théâtre*, Paris, Centre INFFO, 1996.

— MARCUSE Herbert, *L'homme unidimensionnel*, Paris, Les éditions de Minuit, Paris, 1964.

— MEIRIEU Philippe, *Apprendre, oui...mais comment*, Paris, ESF Editeur, 1997..

Donner à voir autrement.

L'expérience artistique des personnes en situation de prostitution.

Delphine **BURGUET**

*Doctorante en Anthropologie sociale à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) Paris, chargée de mission à l'*Amicale du Nid-Paris *(2007–2008).*

L'article s'intéresse à l'expérimentation d'ateliers artistiques soutenus par un projet qui s'inscrivait dans le programme européen *Equal* (2000–2008) initié par le *Fonds Social Européen*[1], ayant pour objectif de combattre les discriminations et de réduire les inégalités pour une meilleure cohésion sociale[2]. Le projet « *Se reconstruire et s'insérer* » entrait dans la thématique suivante : « *aide aux demandeurs d'asile et lutte contre le trafic des êtres humains* », avec pour objectif d'influer sur le devenir des personnes prostituées — hommes, femmes, transsexuels et travestis — souvent victimes du trafic des êtres humains et de proposer de nouveaux outils de travail pour les professionnels du champ social. Il visait également une synergie entre travailleurs sociaux et chercheurs, une dimension internationale du phénomène du trafic des êtres humains, un regroupement des organismes à vocation spécifique et enfin une mutualisation des compétences et des expériences pour relever le défi de la lutte contre le trafic des êtres humains[3]. « *Se reconstruire et s'insérer* » valorisait l'idée d'innovation professionnelle concernant les travailleurs sociaux par l'intermédiaire, entre autres, de la mise en oeuvre d'expériences artistiques pour l'accompagnement social[4]. Dans le but de capitaliser les bonnes pratiques professionnelles et les innovations repérées dans le projet, une série d'entretiens individuels a été menée auprès des usagers bénéficiaires des ateliers artistiques et auprès des travailleurs sociaux impliqués dans le projet[5]. Ce travail a permis de mettre en exergue les apports de l'outil artistique dans le champ de l'intervention sociale.

L'expérience et ses variations artistiques.

Préalablement à la réalisation des ateliers artistiques, les travailleurs sociaux avaient avancé une série de constats concernant le public ciblé : les usagers rencontrent des problèmes identitaires en lien avec une dévalorisation de l'image de

soi et une perte de l'estime de soi ; ils ressentent également une certaine souffrance peu ou mal exprimée en face à face avec le référent social ; certains d'entre eux ont la conviction de ne rien savoir faire d'autre que la prostitution, ce qui enclenche un manque de projection dans d'autres sphères relationnelles. Dans ce processus d'isolement social, l'absence d'activités revalorisantes est significative notamment pour les personnes en situation irrégulière.

L'atelier culturel et artistique a été animé par une éducatrice spécialisée de l'*Amicale du nid-Paris* qui s'inscrivait dans la lutte contre l'exclusion définie par la loi de 1998 qui souligne le droit à l'égalité des chances par l'éducation et l'égal accès de tous, tout au long de la vie, à la culture. Il visait aussi l'objectif général de l'association, celui de la médiation d'activités culturelles et artistiques. L'atelier comprenait deux volets : « *L'art au musée pour tous* » et « *Nuances* ». L'objectif principal était de considérer la dimension culturelle et les potentialités artistiques des usagers comme facilitateurs d'insertion dans l'espace social.

Concernant le volet « *L'art au musée pour tous* », il est né du constat que parmi les personnes accueillies dans les services sociaux, rares sont celles qui osent franchir le seuil d'espaces artistiques et culturels. Il se proposait donc de faciliter l'accès à ces espaces. L'animatrice de l'atelier qui est *Relais du Louvre* et formée à la médiation par *Cultures du Cœur*, a servi d'interface entre le public rencontré et les institutions culturelles. Le *Relais du Louvre* proposait un accompagnement individualisé, prenant en compte les désirs du « visiteur ». Il invitait chaque bénéficiaire à découvrir puis à s'approprier le lieu et les œuvres selon sa sensibilité, son histoire et sa culture. D'autres musées ont aussi ouvert leurs portes dont le *Musée d'Orsay*, le *Musée de l'Orangerie*, le *Centre Pompidou*, le *Musée du quai Branly*.

Quant au volet « *Nuances* », il a été animé par deux éducatrices de l'*Amicale du nid Paris*, dont l'une a une formation à l'art thérapie. Atelier mené sur une longue durée avec des rencontres hebdomadaires, les bénéficiaires pouvaient intégrer le groupe à tout moment. Souvent orientés par les référents sociaux, ces derniers pouvaient les accompagner lors du premier contact. L'originalité de cet atelier était de proposer des techniques faciles d'accès qui ne nécessitent pas la maîtrise du trait afin d'obtenir des résultats rapides et esthétiques (peinture à la cuve ou marbeline, peinture à la colle). Les oeuvres produites grâce à ces

1. Les autres financeurs étaient la DDASS de Paris et les DDASS 92 et 34 et la Mairie de Paris (Observatoire de l'égalité homme-femme).

2. Plusieurs thèmes ont été proposés : l'accès au marché du travail ; la lutte contre le racisme et la xénophobie ; la création d'entreprise ; l'économie sociale ; la formation tout au long de la vie ; l'adaptation des entreprises et des salariés ; l'articulation des temps de vie ; l'aide aux demandeurs d'asile et la lutte contre le trafic des êtres humains.

3. Le projet a été conduit par l'*Amicale du nid* à Paris, association d'accompagnement et de réinsertion des personnes prostituées ou à risque par rapport à des conduites prostitutionnelles, l'*Amicale du nid* à Montpellier, *ALTAIR*, association qui oeuvre dans les domaines de la prostitution, des pathologies lourdes et des difficultés liées à l'identité sexuée, l'*IFAR*, un organisme d'études, de recherches, de conseils et de formations, et enfin *Raih*, qui agit pour soutenir et aider les mineurs étrangers isolés en situation d'errance.

4. D'autres ateliers ont été expérimentés dans le cadre de ce projet : l'apprentissage du français, l'histoire de vie, l'aide à l'emploi, l'informatique et la relaxation. Parmi les mises en œuvre, on peut également évoquer la collaboration transnationale qui regroupait plusieurs partenaires européens de ce secteur professionnel, une *action-recherche* sur la mondialisation des phénomènes prostitutionnels, la réalisation d'un film « *D'un monde à un autre* » qui traite de la sortie de la prostitution et la création d'outils d'intervention et de formation à la prévention.

5. Cet article reprend en partie le travail de capitalisation qui s'inscrivait dans la troisième phase du projet. L'intégralité du contenu de cette phase est consultable sur le blog « *Se reconstruire et s'insérer* ».

techniques redonnent confiance aux participants et déclenchent, de ce fait, des envies d'utiliser des techniques plus élaborées.

> « *Elles n'ont pas besoin de savoir dessiner pour faire cela, c'est vraiment une technique qui donne des résultats esthétiques très intéressants rapidement sans qu'on apprenne pendant des mois et des mois. C'est une méthode d'impression dans un bain préparé, on jette des couleurs et on travaille un petit peu à la surface et on imprime. Il y a un côté magique, il y a une part de hasard, [...] du coup, il y a un effet de surprise, elle se rend compte qu'elle est capable de faire des choses ; "*C'est moi qui ai fait ça*" combien de fois je l'ai entendu. Et, du coup, effectivement, elles peuvent le montrer, ce n'est pas comme un dessin, une reproduction où on est confronté à la fidélité des traits, là pas du tout et donc beaucoup ont choisi des peintures comme ça. Elles pouvaient le montrer aux amis, à la famille et ils disaient "*C'est toi qui as fait ça ? Oui, c'est moi qui ai fait ça" ».

Entretien, travailleur social, *Amicale du Nid-Paris*.

Les apports bénéfiques de cet atelier concernent le travail de (re)valorisation de la personne qui passe par l'accès à des lieux culturels parfois prestigieux comme le Louvre, à une reconnaissance de la personne dans sa dimension culturelle et artistique et à l'inscription dans une citoyenneté par le droit à la culture pour tous. Les arts plastiques permettent de restaurer l'image de soi par une construction narcissique et de se (ré)approprier son corps en tant que corps efficace. Socialement, l'atelier offre la possibilité d'un lien autour d'une pratique valorisée et valorisante et qui nourrit un sentiment d'appartenance positive. Ce lien social, concernant ce public, donne la possibilité de rompre avec la solitude et le milieu prostitutionnel ou, tout au moins, de s'en écarter momentanément.

> « *Une jeune femme nigérienne essayait de reproduire à partir de cartes postales, elle disait qu'elle n'y arrivait pas, que ce qu'elle faisait était toujours moins bien que la voisine. Et ça a changé le jour où elle est allée voir au Centre Pompidou* Les Nymphéas *de Monet mais repris par une artiste américaine. Et là, tout d'un coup, elle s'est rendue compte que ça pouvait être de l'art même si c'était abstrait, même si c'était une autre façon de travailler* Les Nymphéas*. Et, du coup, elle a pu faire ce tableau tranquillement sans avoir le souci de la reproduction fidèle et le regard des autres.* »

Entretien, travailleur social, *Amicale du Nid-Paris*.

Les œuvres artistiques produites durant l'atelier ont été vues à l'occasion d'une exposition publique. Cette exposition, qui a permis de montrer, via l'expression artistique, un savoir-faire et un savoir être, a renforcé le processus de valorisation entamé pendant la pratique de création.

> « *Ce qui a été intéressant, [...] si elles avaient des dessins, des tableaux, qu'elles avaient plongés dans la cuve, il leur arrivait d'emmener une amie pour leur montrer ce qu'elles avaient fait. Donc sûrement, que c'est très valorisant et l'exposition a été très valorisante.* »
>
> Entretien, travailleur social, *Amicale du Nid-Paris*.

Un deuxième atelier artistique proposait d'exploiter la photographie, l'un animé à Paris, l'autre à Montpellier. Celui de Paris était encadré par une infirmière de l'*Amicale du nid* et par une journaliste photographe professionnelle. Sur une période longue, les séances d'atelier ont été réalisées de manière hebdomadaire pendant 4 heures. L'utilisation d'une expression artistique comme la photographie permettait aux personnes en situation de prostitution de retrouver une certaine estime de soi. La photographie est apparue comme un vecteur adéquat, complémentaire voire illustratif des trajectoires de vie. En tant que media, la photo proposait aux usagers, à travers le choix de thématiques, d'exploiter leur vécu personnel. Ce parcours d'expériences a été déterminant lors des prises de vue. La création personnelle a permis une certaine affirmation de soi. Les échanges et les interactions dans le groupe favorisèrent la communication, la personne pouvant réintégrer du lien social. L'atelier avait pour objectif final de permettre aux personnes d'être accompagnées dans un processus de revalorisation personnelle en mettant en valeur leur savoir-faire, leurs compétences et leurs connaissances. C'est aussi la possibilité de travailler sur la notion de temporalité, laquelle est particulièrement perturbée chez les personnes victimes de la traite à des fins d'exploitation sexuelle.

> « *En tant qu'infirmière, je me suis rapidement rendu compte que les personnes tu peux leur dire "*il faut prendre soin de toi*" pour les personnes c'est pas du tout aussi simple, à partir du moment où la personne a une image dévalorisée de soi, ça devient compliqué de prendre soin de soi, donc on a beau mettre tout en oeuvre, faire des liens et des partenariats avec des médecins, c'est pas aussi simple. L'idée était de trouver un moyen un peu différent pour que les personnes s'intéressent un peu plus à elle, qu'elles se mettent plus en valeur. La photographie est un moyen artistique pour ouvrir des portes différentes.* »
>
> Entretien, travailleur social, *Amicale du Nid-Paris*.

> « *L'idée était de se rencontrer toutes les semaines avec les personnes pour aller dans Paris, être en groupe, le côté collectif de la chose et, ensuite, pour celles qui étaient bien impliquées, d'avoir une perspective de projet pour elle-même, un travail individuel sur un sujet de leur choix. [...] L'atelier, c'était de leur montrer qu'ils étaient tout à fait capables de mener un projet à bien et notamment un projet d'ordre personnel.* »
>
> Entretien, *Amicale du Nid-Paris*.

Au fur et à mesure de l'évolution de cet atelier, le choix des lieux de prise de vue s'est affiné, s'écartant progressivement d'une approche touristique. Le fait que les usagers aient progressé dans l'élaboration de leur reportage personnel a favorisé l'utilisation de la photographie comme un moyen d'expression à part entière et non plus seulement comme un support esthétique. Lors des déplacements dans Paris, les bénéficiaires ont pris confiance, n'ont plus hésité à prendre la parole et ont ouvert la communication avec les passants. Certains ont proposé de photographier les tentes installées le long du canal Saint-Martin par l'association *Les enfants de Don Quichotte*, sujet d'actualité de la fin de l'année 2006. Ils ont réussi à installer le dialogue avec les Sans Domicile Fixe, échangeant leurs expériences personnelles. Cette sortie a été vécue par les bénéficiaires comme un moment fort de l'atelier.

> « *Avec Diane, ils allaient parler plutôt de questions d'ordre général, où on sort en extérieur avec des conseils de photographe. Elle leur a permis de se tourner vers l'extérieur, de leur donner confiance, elle les boostait des fois de manière énergique, ce qu'ils n'ont pas l'habitude avec les travailleurs sociaux, ils prennent plus de gants, mais c'est cette Diane très dynamique justement qui leur a servi parce qu'elle disait* "allez faut y aller, la personne si tu veux la prendre en photo c'est maintenant ou jamais*", un côté plus rentre dedans, en fait. [...] Elle parlait d'égal à égal, moi je vois ça comme un plus. [...] ce sont des personnes qui ont une force de caractère, qui ont beaucoup d'expériences derrière elles et qui n'ont pas forcément besoin d'être prises avec des pincettes.* »
>
> Entretien, *Amicale du Nid-Paris*.

L'atelier, ouvert tout au long de son existence à de nouveaux participants, a favorisé le lien social entre ceux qui avaient acquis une aisance technique de la photographie et une autonomie dans la pratique et les nouveaux arrivants. Ces derniers étaient pris en charge par les anciens et pouvaient bénéficier de leur savoir-faire qu'ils aimaient transmettre.

Le reportage photo, un des volets de l'atelier, proposait une réalisation individuelle et complémentaire aux séances hebdomadaires. Il exigeait un travail régulier, approfondi et réfléchi de la part des participants et nécessitait au moins sept séances de prise de vues. Il s'agissait d'une construction d'un reportage partant du choix du sujet et aboutissant à l'édition finale. Il a donc supposé une implication, une capacité à se projeter et un travail régulier sur du long terme. Il permettait essentiellement l'inscription dans un processus structurant dans le temps, moyen indispensable à la reconstruction identitaire et sociale.

Plusieurs expositions publiques se sont tenues afin de donner à voir les productions photographiques des bénéficiaires. Les balades parisiennes sont des produits publics résultant du travail photographique dans les rues de Paris. L'exposition *Portraits en noir et blanc* est le résultat d'une série de photos prises pendant deux journées dans un local destiné au projet qui, à cette occasion, fut transformé en studio photographique avec la présence de maquilleuses professionnelles. Une quarantaine de personnes ont été photographiées (travailleurs sociaux, usagers des associations partenaires et participants à l'atelier photo). L'idée était d'apprivoiser pour les « photographes » le rapport à leur propre image en passant cette fois devant l'objectif. Ils ont aussi photographié des travailleurs sociaux ce qui leur a permis d'inverser les rôles et de valoriser leur savoir-faire auprès de ceux qui, d'habitude, tiennent un rôle éducatif et social avec eux. Une centaine de personnes sont venues à cette occasion, dont de nombreuses personnes extérieures au milieu associatif et social (photographes professionnels et journalistes)[6].

À Montpellier, l'atelier photo a été construit autour du thème « *sur mon chemin : d'où je viens, où je suis, où j'aimerais aller* ». Les bénéficiaires participants à cet atelier ont pris des clichés dans la ville de Montpellier et de ses environs en tentant de rendre compte de leur parcours personnel en quelques photos. Ces photos racontaient la vie de chacun selon différentes techniques : photos en extérieur, photos montage, etc. Des bénéficiaires évoluaient sans accompagnement, d'autres sortaient dans les rues en groupe. Le travail a progressé différemment d'une personne à une autre sur les deux mois d'activité. Ils ont bénéficié en amont et en aval de l'accompagnement d'une professionnelle de la photographie qui a jeté les bases techniques et a utilisé son laboratoire pour le développement des photos. Deux étudiantes en école de photographie les ont accompagnés dans la ville et les ont conseillés au niveau technique et artistique. Après un travail de retouche sur ordinateur, les photos sélectionnées par les usagers ont été développées et encadrées à l'occasion d'expositions publiques. L'événement public, en lui-même, reste un moment que les bénéficiaires ont particulièrement apprécié car il a été l'instant de reconnaissance d'aptitudes par les autres. La relation à l'autre dans ce temps non ordinaire et dans un espace public neutre a été ressentie comme émouvante et bénéfique. Selon les témoignages recueillis auprès

6. À consulter l'article paru sur l'atelier photo et l'exposition *Balades parisiennes* dans le magazine *Regards* du mois de mars 2007 et l'article paru le 20 avril 2007 dans le quotidien *Libération* portant sur l'atelier photo et l'exposition *Portraits en Noir et Blanc*.

des usagers, les temps publics sont les temps les plus marquants de l'expérience artistique, les plus chargés en émotion et les plus constructifs au niveau de la valorisation personnelle, d'une part, et de la valorisation sociale, d'autre part. Les félicitations des visiteurs amateurs et/ou professionnels de la photo ont rendu aux participants une partie d'estime.

> « *Les photos sont plus que des mots. [...] La photographie est un bon moyen de communiquer et ils ont très bien su le faire à leur manière avec leur regard. [...] Ils étaient à fond dans le projet, on l'a bien ressenti et il y a eu de très beaux résultats. On a été vraiment bluffés à l'exposition […].* »
>
> Entretien, animatrice, Montpellier.

> « *Il y a eu beaucoup de monde, beaucoup de personnes ont apprécié leurs travaux. Il y a eu beaucoup d'émotions, moi c'est ce que j'ai retenu. [...] Les bénéficiaires avaient été doués dans leur démarche, comme quoi il y avait beaucoup d'émotions ressenties dans leurs photos. Ce que j'ai trouvé intéressant dans l'exposition, c'est qu'on voyait vraiment que chacun de leur regard était complètement différent, leur histoire était différente, leur approche était différente, il n'y avait pas du tout du "copier-coller", c'était vraiment une démarche personnelle et c'est assez rare quand on commence* ».
>
> Entretien, animatrice, Montpellier.

Un atelier radio a été réalisé à Montpellier qui demandait aux usagers d'exploiter une expression écrite puis orale. Il a été construit sur une organisation intensive du temps, concentré sur une semaine, afin de préserver une attention et une motivation régulières des participants. Des moments clés, préalablement repérés, ont donné l'ossature du programme de travail afin d'éviter les éventuelles périodes creuses qui pouvaient démobiliser les participants. Ce type d'organisation a donc permis de garder l'attention de tous sans relâchement.

> « *Pendant cet atelier-là qui a duré une semaine et qui était intensif, vraiment on a réussi aussi ce pari, on parle de rapport au temps, pendant une semaine ils ont été présents, on a eu un abandon ou deux mais n'empêche que les gens étaient là, un peu en retard de temps en temps, mais là.* »
>
> Entretien, *Amicale du Nid-Montpellier*.

Après une première séance de travail qui a consisté à présenter le thème de l'émission et à dégager des sous-thèmes abordés par les participants par l'outil du

récit de vie, des séances d'écriture faites individuellement ont permis de recueillir un récit écrit. Les intervenants se chargeaient de cadrer les textes au niveau de leur forme et les discours au niveau de leur construction pour que le produit écrit final soit « diffusable » ; ils s'attachaient à respecter le contenu des textes (les idées, le vocabulaire, les façons de dire, etc.). Les récits, une fois retouchés, ont été répétés par les participants afin d'obtenir une bonne diction avant la séance d'enregistrement. Deux intervenants, journaliste et éducateur technique, se sont chargés du montage et du mixage. Parallèlement à ce travail, un entretien enregistré dans un café de Montpellier a été effectué auprès d'une jeune chanteuse sur son chemin parcouru. Les participants, à cette occasion, étaient les *intervieweurs* et non plus les *interviewés* comme ils ont l'habitude de l'être. Ce travail leur a permis de changer de place et donc de représentation d'eux-mêmes. D'autres prises de son ont été réalisées, notamment dans le tramway et au studio chaque matin, sorte de rajouts destinés à donner le rythme pour rendre un contenu radio plus dynamique. L'émission montée et enregistrée a donné lieu à une diffusion publique. Des invités ont eu l'opportunité d'écouter l'émission avec la présence des participants, ce qui a permis un débat après l'écoute. L'émission a été diffusée sur d'autres radios et le disque a été distribué dans les institutions concernées par la problématique de la prostitution.

> « *On a assisté à cette émission publique, donc il y avait toutes sortes de personnalités dont l'adjointe du quartier, il y avait une cinquantaine de personnes à peu près, 50 à 60, dans une grande salle, c'était pas du tout ici, ce n'était pas dans un cocon. Donc, c'est vrai que ce n'était pas gagné d'avance, qu'ils arrivent à aborder des choses qui sont quand même bien de l'ordre de l'intimité. Face à une salle, ils ont été remarquables, mais vraiment remarquables, ça avait de la tenue, ils n'ont pas été gênés par les questions.* »
>
> Entretien, *Amicale du Nid-Montpellier*.

La troisième expérimentation artistique produite à Montpellier concernait l'expression théâtrale. Cet atelier a proposé des journées de travail intensives pour les participants, soit deux journées par semaine durant plusieurs week-ends. Il a été animé par deux professionnels du théâtre dans les locaux de *La jetée* à Montpellier. Autour du thème « *Sur mon chemin...* », les usagers ont tout d'abord pris des cours de diction puis se sont confrontés à l'écriture de leur propre histoire pour construire la pièce. La mise en forme des récits de vie a été réalisée autour de jeux théâtraux.

L'intensité de l'activité a donné l'occasion aux usagers et aux encadrants de tisser des liens différents de ceux existants au sein de la structure d'accueil. Une relation nouvelle s'était installée entre les personnes et les travailleurs sociaux

encadrants l'atelier, un échange moins formel, notamment au moment des déjeuners. La relation référent/usager laissait place à une relation plus spontanée. Les usagers ont également tissé des liens entre eux de nature différente, ils ont mieux pris connaissance des difficultés vécues par les autres. Ce niveau d'intimité a permis à certains de relativiser leur propre situation sociale. C'est aussi une forme de solidarité et de dynamique de groupe qui a émergé autour de cette expression artistique et qui a aidé à poursuivre l'expérience jusqu'à la représentation finale.

La répétition générale de la pièce fut ouverte au public, les comédiens ont donc joué devant une centaine de personnes invitées par les travailleurs sociaux et par les bénéficiaires de l'atelier. Tout comme l'atelier radio et photo, la représentation théâtrale en tant que manifestation publique, espace et temps de témoignage, a été l'ultime étape d'un travail sur la reconstruction individuelle et sociale. Pour certains usagers, l'atelier théâtre a été perçu comme une « thérapie », la représentation publique étant l'aboutissement de ce « parcours thérapeutique ». Une formulation proche du champ lexical de la guérison qui s'explique par le fait que le théâtre a réveillé le passé et qu'il a été raconté à voix haute et devant un public à l'écoute. Mais il faut distinguer ici deux formes de thérapie, la première étant celle qui soigne le corps social par les techniques théâtrales (parler haut, parler fort, s'imposer, maîtriser l'espace...) et la deuxième qui s'occupe des blessures psychologiques (travail sur l'histoire de vie) en libérant la parole. Perçu ainsi, le théâtre peut être défini comme un moyen de construction et d'insertion au niveau social. Bien entendu, il ne remplace pas le travail psychothérapeutique mais les personnes l'ont appréhendé de cette manière.

> « *L'atelier théâtre, c'était très intéressant, c'était très bien, la représentation, c'était un moment très émouvant, même pour moi qui ai suivi l'affaire dès le début. [...] C'était aussi quelque chose d'important pour les gens, on s'est rendu compte, mais ça on ne le soupçonnait pas en tout cas au début, on s'est rendu compte après que ça avait plus l'allure d'une psychothérapie sauvage pour les gens dans la mesure où on s'est rendu compte que les gens voulaient rejouer la même pièce.* »
>
> Entretien, acteur social, Montpellier.

C'est également la notion de témoignage qui était considéré comme un facteur déterminant dans le fait de participer à un des ateliers dont le théâtre, démarche qui se devait d'aboutir à une représentation publique pour finaliser ce travail par l'écoute des autres. Le retour positif du public sur la prestation reste l'indicateur le plus percutant de la réussite de cette démarche de revalorisation et de reconnaissance de compétences.

L'objet artistique comme outil d'accompagnement.

L'approche de l'art dans son ensemble favorise la (re)construction sociale de l'individu. Dans le cas des personnes en difficultés sociales, les manifestations artistiques permettent de les considérer non plus comme victimes mais comme actrices d'une (re)construction identitaire et sociale. Ce type d'accompagnement offre la possibilité aux travailleurs sociaux de percevoir et/ou de voir la personne en difficulté autrement : celle-ci donne à voir non plus uniquement la part d'elle-même associée aux stigmates et aux difficultés qui la définissent dans ce cadre professionnel. Elle donne à voir une autre facette d'elle-même associée, cette fois-ci, à des capacités préalablement peu exploitées ou ignorées. L'individu se considère ainsi dans son ensemble, acceptant autant ses failles que ses atouts. Ces capacités exploitées, d'ordre individuel et collectif, permettent un lien entre un espace intime et un espace public. La culture et l'art sont en quelque sorte des passerelles qui donnent la possibilité d'un équilibre social. Bien entendu, les expressions artistiques valorisent les capacités sollicitées et améliorent l'image.

> « *Elles ont toutes, quelle que soit la culture d'où elles viennent, quel que soit le degré de culture qu'elles peuvent avoir, elles ont toutes quelque chose à dire, elles disent toutes quelque chose sur ce qu'elles voient. Ça fait écho. Mes collègues disaient que ça touchait sûrement à l'intime, au culturel, et que, du coup, elles disaient :* "notre regard sur elles doit changer aussi parce que ce n'est pas à travers une demande de logement ou de travail, là ce n'est pas un regard sur leurs manques ou sur leurs failles, c'est un regard sur ce qu'elles ont de plus authentiques en elles". *Tout le monde a quelque chose à dire sur des oeuvres d'art ou sur des traces du passé. C'est une offre complémentaire qui va dans le même sens que le travail qui est fait par ailleurs, ce n'est pas du tout opposé. Il va dans le même sens de participer à la réinsertion ou à l'insertion sociale d'une personne.* »
>
> Entretien, travailleur social, *Amicale du Nid-Paris*.

Le projet a donné aux travailleurs sociaux impliqués l'opportunité d'expérimenter des outils artistiques destinés à l'accompagnement social en considérant des postures et des pratiques professionnelles innovantes et complémentaires à la formation professionnelle initiale. Les travailleurs sociaux qui se sont approprié ces outils ont tenté d'accompagner différemment les personnes en difficultés sociales en considérant cette approche comme complémentaire ou supplémentaire. Préalablement au projet, des travailleurs sociaux utilisaient déjà l'art (notamment l'art plastique) comme outil à l'accompagnement social, le projet a permis d'affirmer la pertinence de son utilisation en expérimentant d'autres expressions artistiques. L'accès aux musées, les arts plastiques, la photographie, la radio et le théâtre

illustrent bien la pertinence de considérer les outils artistiques comme des outils professionnels : ils offrent aux travailleurs sociaux la possibilité d'appréhender différemment leur mission.

Le travailleur social devient animateur lorsqu'il est qualifié pour encadrer une expression artistique. L'animateur travaille avec les usagers dans un autre contexte professionnel (temps et espace) qui favorise les échanges sociaux et l'adaptation aux nouvelles postures professionnelles. L'approche des usagers en groupe et non pas en face à face permet un autre rapport avec eux. Dans ce projet, un local était consacré à l'animation des ateliers parisiens, un espace considéré neutre et peu contraignant, un lieu d'échange social, de rencontres à travers la dimension artistique. Il permettait une rupture avec le quotidien, les urgences et les préoccupations pratiques.

L'expression artistique amène la production artistique, ce qui donne à voir à soi-même et aux autres. Les notions de valorisation, de prise de confiance, d'identification de capacités sont vérifiées en grande partie grâces aux manifestations publiques comme les expositions et la représentation théâtrale. La présentation publique des produits (ou des œuvres) s'avère être un facteur déterminant de réussite de l'atelier et, par là, un atout à travers l'accompagnement social. Les usagers sont amenés à une « prise de risque » au niveau de l'émotion qui passe par l'expression corporelle ou verbale et par la création. Ces expressions, par l'intermédiaire de l'œuvre ou de la représentation, orientent les usagers vers l'extérieur, vers l'autre, vers l'espace public. Les personnes donnent à voir autrement : elles puisent leurs ressources à des fins socialement positives, l'art étant un vecteur valorisé et valorisant. L'art et ses expressions contribuent à effacer les stigmates en restaurant une image positive. L'expression artistique peut être considérée comme un témoignage, vecteur majeur d'implication des usagers dans ce type de projet. Le témoignage permet de travailler sur l'histoire de vie et sur une parole libérée et de redonner une « utilité » sociale. La programmation d'une expression artistique dans un cadre spatial et temporel déterminé, avec comme objectif de donner à voir, enclenche un travail de gestion de leurs capacités sur la dimension temps et sur l'autonomisation. Le montage d'un reportage photographique est, par exemple, un déclencheur de perspectives positives pour la personne et un moteur d'autonomie dans la (re) construction et l'insertion. Le montage de projet artistique pour l'usager est un outil transférable à d'autres contextes et adaptable à d'autres publics qui présentent des difficultés d'insertion.

> « *C'est un outil de travail qui est formidable [...] C'est difficile des fois de retourner dans le passé mais ce sont des lieux, ce sont des instants qui ont pu justement leur permettre de parler de cela. [...] Ils m'ont donné à voir dans mon travail d'éducatrice par rapport aux réalités. [...]*

Cela leur permet justement de se reposer, de travailler leur passé et dans des instances autres que dans les moments avec les éducateurs. »
Entretien, Montpellier.

« *Ce sont des ateliers qui, pour moi, permettent à toutes ces personnes qu'on accompagne de les accompagner autrement que derrière un bureau. On propose à la personne un espace où elle va pouvoir elle-même s'expérimenter et même dépasser le regard de l'autre. Généralement, les personnes que l'on reçoit, elles portent un regard sur elles qui est souvent* "je ne sais pas grand chose, je ne sais pas faire grand chose, on me regarde comme si sur mon front était inscrit prostitution". *Elles ont une image d'elles complètement erronée, les ateliers leur permettent de vivre un autre moment en dehors de la prostitution, en dehors des entretiens qu'elles ont avec les travailleurs sociaux ou d'autres associations. Là, c'est un moment qui leur appartient où elles viennent créer. [...] Ce sont des espaces qui pour moi sont importants, ils permettent une reconnaissance, de les voir autrement et qu'elles se voient aussi autrement. Dans ces ateliers, il ne s'agit pas là d'être évalué [...] Il faut que ce soit un outil inscrit dans l'accompagnement socio-professionnel, qui s'inscrit dans le parcours des personnes, pas uniquement du côté professionnel, parce que ça développe des compétences personnelles, individuelles, psychiques.* »
Entretien, *Amicale du Nid-Paris*.

Dans ce projet, il a été question d'envisager l'accompagnement social en prenant en compte les besoins stratégiques de l'individu parallèlement aux besoins pratiques. Les pratiques professionnelles doivent pouvoir se corréler en considérant l'usager comme un être social qui, selon ses urgences et ses priorités, construit ou reconstruit son existence et son insertion de manière cohérente. Les travailleurs sociaux, dans ce type d'accompagnement élargi, tentent de couvrir des besoins pratiques (alimentation, hébergement, hygiène, premiers soins, administration) et de répondre à certains besoins stratégiques comme la reconstruction, la reconnaissance, le lien social et l'insertion. L'art est un outil favorable à ce type d'accompagnement social qui peut compléter la couverture de ces besoins stratégiques. Le projet « *Se reconstruire et s'insérer* » largement évoqué ici était destiné à un public ciblé, mais le bénéfice des expressions artistiques expérimentées dans ce contexte sont adaptables à d'autres publics et à des cadres professionnels divers du champ de l'intervention sociale. L'idée prépondérante dans le fait d'utiliser l'art pour l'accompagnement social est la transférabilité : les compétences identifiées et exploitées à travers l'expression artistique sont utilisables dans d'autres situations. Les savoir-faire et les savoir-être exploités par le biais de l'expression artistique

peuvent intervenir plus largement dans les dimensions sociale et professionnelle. La valorisation de compétences dans un contexte artistique tend à favoriser la personne dans d'autres situations. Non seulement, la personne exploite des compétences parfois délaissées ou méconnues mais elle acquière par l'expérience de nouvelles qualités transmissibles.

Dissonance sociale et accord musical.

Ethnographie de la pratique musicale des usagers de psychiatrie.

Antoine **PLET**

Doctorant à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) rattaché au laboratoire du LAHIC.

Le lien entre la pratique artistique et les troubles mentaux, tels que nous les qualifions de nos jours, existe depuis l'Antiquité, principalement en ce qui concerne la musique. Edith Lecourt[1] relève ainsi son utilisation cathartique par les Corybantes et dans les Bacchanales, ainsi que son utilisation sédative par David calmant Saül dans l'*Ancien Testament*. La musicothérapie en tant que telle apparaît conjointement à la naissance de la psychiatrie française : Pinel la développa dès 1820 dans son « *traitement moral de la folie* ».

Une pratique qui perdure et prend place dans un aussi large panel de sociétés mérite que l'on se penche sur les raisons de son succès, en interrogeant, dans sa forme actuelle, ses apports sociaux. Nous nous préoccuperons des dimensions anthropologiques et sociologiques de la pratique musicale, en groupe, de personnes souffrant de maladie mentale[2], afin d'en dégager les possibles attraits quant à leur réinsertion sociale. Pour ce faire, nous nous pencherons plus précisément sur les rapports que la pratique de la musique entretient avec la communication, médiatrice des rapports sociaux.

Le choix d'étudier la pratique en groupe de la musique, parmi les activités culturelles et artistiques proposées aux malades mentaux, n'est pas fortuit. Tout d'abord, la musique est prégnante dans notre société, tant par sa présence au sein des groupes sociaux que lors des différentes situations de sociabilité, supportant les échanges sociaux. Il s'agit d'une activité culturelle de plus en plus simple d'accès, lorsqu'il s'agit de l'écouter, et facile d'approche, sous certaines de ses formes, dans le passage à la pratique artistique. C'est cette dernière qui retiendra notre attention car, dans sa dynamique groupale, sont mises en jeu beaucoup des composantes inhérentes à la communication sociale : elle est avant tout immatérielle lors de son émission, se déroule dans l'instant mais fait sens par la durée, nécessite

l'apprentissage d'un code de communication et un cadre dans lequel les parties doivent pouvoir s'écouter et se répondre.

La musicothérapie reste répandue dans le milieu psychiatrique mais nous ne l'étudierons pas en tant que telle. Elle nécessite d'être sous la conduite d'un thérapeute, dans un cadre spécifique, développant tout son intérêt dans une analyse psychiatrique et/ou psychologique. Nous préférerons aborder une pratique plus accessible et hors institution psychiatrique.

De la même manière, nous ne développerons pas ici la nosographie propre aux maladies mentales, d'une part car cela alourdirait fortement le sujet tout en n'étant pas indispensable à notre analyse ; d'autre part la classification des maladies nourrit encore des polémiques chez les spécialistes, selon leurs nationalités, formations et courants de pensée auxquels ils se rattachent[3]. Malgré le fait que le principe de classification des malades mentaux soit également en lui-même contesté, dans sa construction par écart à la norme (nous y reviendrons), les grands types de maladies sont assez communément admis, bien que subsistent nombre controverses dans le détail. De plus, adopter ce type de classification ferait inévitablement entrer dans sa structure logique les actes et comportements observés, lesquels seraient alors non plus considérés dans leur logique propre mais symptomatique.

Pour apporter des éléments de réponse, nous analyserons dans cet article la pratique du djembé au sein d'un atelier, nommé *Rythm & Voix*, ouvert à tous participants[4], au sein de l'association *Les Temps Mêlés*[5], qui « *a pour objectif de favoriser l'expression artistique et l'accès à la culture pour ceux qui souffrent psychiquement* ». La particularité de cette association est ses liens étroits avec la psychiatrie et le travail social. Elle partage en effet certains de ses locaux et acteurs avec l'association *Communauté Jeunesse*, qui héberge dans le cadre de son activité de *Centre d'hébergement et de réinsertion sociale* (CHRS), à moyen/long terme, dans le même bâtiment, des malades sortant de l'hôpital psychiatrique. Étant moi-même salarié de cette association, en tant que veilleur de nuit sur ce lieu d'hébergement, certaines observations concernant la maladie mentale découlent de ce contact en situation professionnelle.

Dans ce bâtiment siège le *Café Curieux*[6], bar « *surréaliste et solidaire* », « *lieu d'ouverture, de culture, de rencontre, pour dé-stigmatiser les maladies psychiques* » comme le définit le président de *Les Temps Mêlés*. Il s'y tient une grande variété de manifestations artistiques et culturelles, ouvertes à tout public, les expositions métamorphosant régulièrement le lieu selon leurs thématiques. Une soirée « *Rythm & Voix* » s'y est dernièrement déroulée[7].

1. Edith LECOURT, *Découvrir la musicothérapie*, Paris, Eyrolles, 2005.

2. Sont incluses dans cette population les personnes ayant déjà fait un séjour en hôpital psychiatrique.

3. L'*Organisation Mondiale de la Santé* (OMS) a la sienne, tout comme l'*Association Américaine de Psychiatrie*, auxquelles sont régulièrement reprochées en France leurs tendances à l'automatisme diagnostique et médicamenteux.

4. J'ai réalisé pendant un an l'observation participante de cet atelier et je continue à me tenir au courant de ses évolutions en vue de l'obtention du doctorat d'Anthropologie sociale et culturelle à l'EHESS. Thèse en cours de rédaction sur les apports des ateliers de musique en milieux psychiatriques, dans et hors institutions médicalisées.

5. *http://lestempsmeles.ovh.org/*

6. *http://leblogducafecurieux.blogspot.com/2010_03_01_archive.html*

7. *http://lestempsmeles.ovh.org/?p=241*

L'atelier « *Rythm & Voix* »[8] est dirigé par un artiste formé à l'*Association française de Musicothérapie*[9] (AFM), secondé par deux infirmières et un animateur culturel de l'association *Les Temps Mêlés*. Bien que l'artiste conduisant l'atelier ait été formé par l'AFM[10], il considère lui-même que sa pratique est plus culturelle que thérapeutique. En participant à l'atelier, le but recherché sera donc le plaisir de jouer.

L'atelier est hebdomadaire, d'une durée de deux heures et peut accueillir jusqu'à une quinzaine de participants. Il n'y a aucune obligation de participation, ce qui fait que le nombre de participants peut grandement varier d'une semaine sur l'autre. Il n'est pas réservé au seul public malade mental, toute personne peut gratuitement y accéder à condition de participer, l'échange entre usagers en psychiatrie et non-usagers étant un des objectifs, tout comme au *Café Curieux*. La Mairie de Morsang-sur-Orge a mis à disposition de l'association sa salle de répétition de musique, *Le Tremplin*, pour le déroulement de l'atelier. Ce dernier prend donc place dans un réseau social intriquant la cité, la culture, le travail social et la psychiatrie.

Après avoir examiné comment la maladie mentale influe sur la communication, et de quelles façons sont construites les normes permettant de déterminer d'un individu s'il est ou non mentalement malade, lesquelles influent sur le statut social de celui-ci, l'ethnographie de l'atelier « *Rythm & Voix* » nous permettra de comprendre comment ceux qui y participent peuvent se constituer en groupe, alors que la maladie mentale atomise celui qui en souffre. Nous verrons ensuite comment se négocie la place individuelle au sein de ce groupe, puis présenterons les éléments permettant de penser que ce qui se passe au sein de l'atelier peut se répercuter socialement.

La maladie mentale en société.

L'observation, les interactions avec les participants à l'atelier, ainsi que les discussions sur ce sujet avec des hébergés nous permettent de distinguer deux idéal-types dans leurs interactions sociales. Ces idéal-types sont des reconstructions théoriques simplifiées et exacerbées de la réalité, dans le sens de Max Weber[11], ne la reflétant donc pas dans son entière multiplicité. Il ne s'agit pas de généraliser des comportements, d'ailleurs il peut être bien difficile dans certains cas d'affirmer, sans le savoir au préalable, d'une personne malade qu'elle l'est effectivement. Ces idéal-types constitueront deux pôles de comportements, définis par le rapport des malades à la communication. Ils nous seront utiles à la fois pour comprendre comment la maladie mentale peut interférer dans la communication sociale des personnes en souffrance et comment ceux-ci peuvent y réagir.

Un premier ensemble de comportements, ou idéal-types, présente de grandes difficultés d'accès à la

8. Une vidéo rendant compte du travail effectué est accessible sur le site de « *Les Temps Mêlés* » : *http://lestempsmeles.ovh.org/?page_id=204*

9. *http://www.musicotherapie-afm.com/index.html*

10. Le terme de « *musicothérapie* » peut recouvrir des thérapies par la musique bien différentes dans la pratique et est un terme générique. L'AFM — parmi d'autres associations, structures de formations privées et universités — a mis en place un diplôme universitaire et un master professionnel. Aucun diplôme de musicothérapeute n'est reconnu par l'État.

11. Max WEBER, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme* (1947), Paris, Plon, 1964.

communication : il y a une coupure entre soi et l'autre, avec un repli sur soi qui peut être plus ou moins grand, aboutissant à un minimum d'échanges avec l'extérieur, particulièrement en groupe. À l'opposé, pour un autre ensemble, un grand désir de communication se fait sentir, tandis que les questionnements quant à la situation d'interaction et aux normes de communication peuvent être complètement absents, ce qui peut se traduire par une perte du but — et *a posteriori* du sens, dans les deux acceptations du terme — de la communication. L'écoute de l'autre et l'aboutissement d'une conversation sont des buts parfois difficiles à atteindre pour ce dernier. Nous verrons comment ces idéal-types pallient ces difficultés, au moins pendant le temps de l'atelier, par la mise en place d'un cadre soutenant leur expression.

Ces idéal-types peuvent en laisser sous-entendre un autre : celui de la normalité, dans le sens du respect des normes sociales, qui serait associé à une communication parfaite. Il va sans dire que cette dernière n'existe pas, de même qu'une normalité absolue. Malgré cela, la maladie mentale est caractérisée, dans notre société, par une déviance à la norme, la gravité de son atteinte par sa distance. Le traitement social de la folie se construit en relation avec les normes sociales délimitant la raison : « *on n'est fou que par rapport à une société donnée ; c'est le consensus social qui délimite les zones, fluctuantes, de la raison et de la déraison* » comme le note Roger Bastide[12].

Michel Foucault rend bien compte des évolutions historiques unissant les conceptions de la raison aux normes et à la moralité. Ainsi, au XVIII^{ème} siècle, des sanctions identiques, appliqués par les mêmes institutions, sont en charge de gérer la « *déraison morale* » : « *Vénériens, débauchés, dissipateurs, homosexuels, blasphémateurs, alchimistes, libertins, toute une population [...] rejetée au-delà d'une ligne de partage, et recluse dans les asiles* »[13].

La socialisation nous fait intégrer les normes sociales, ce « *consensus social* » distinguant la raison de la déraison. Selon Goffman, « *[u]ne norme est une sorte de guide pour l'action soutenue par des sanctions sociales ; les sanctions négatives pénalisent l'infraction* »[14]. Il convient donc de les respecter en situation d'interaction sociale. Ceci est valable dans tous les domaines de la vie sociale, comme l'explique Berger et Luckmann « *toute institution possède un corps de connaissance-type, [...] qui fournit les règles de conduite institutionnellement appropriées. [...] Dans la mesure où cette connaissance est socialement objectivée en tant que connaissance, c'est-à-dire en tant que corps de vérité généralement valide sur la réalité, toute déviance par rapport à l'ordre institutionnel apparaît comme une déviation par rapport à la réalité. Une telle déviation peut être qualifiée de dépravation morale, de maladie mentale, ou simplement de totale ignorance* »[15].

Rapidement un acte différent des normes auxquelles nous sommes habitués va être classé dans la

12. Roger BASTIDE, *Sociologie des maladies mentales*, Paris, Flammarion, 1965, p. 274.

13. Michel FOUCAULT, *Histoire de la folie à l'âge classique* (1961), Paris, Gallimard, 1972, p. 139.

14. Erving GOFFMAN, *La mise en scène de la vie quotidienne, T.2 : les relations en public*, Paris, Editions de Minuit, 1973, p. 101.

15. Peter BERGER, Thomas LUCKMANN, *La construction sociale de la réalité* (1986), Paris, Méridiens Klincksieck, 1992, p. 93.

catégorie de la déviance. En contrevenant à une norme, son auteur s'expose alors à être sanctionné socialement en étant qualifié lui-même de déviant. Il en va ainsi des comportements décrits dans nos deux idéals-types (par exemple, ne pas répondre quand quelqu'un nous adresse la parole, ou répondre quelque chose sans rapport avec le sujet). Dès lors, la raison, la moralité, le rapport à la réalité de l'auteur de la déviance, pourront être questionnés.

Son identité en sera partiellement affectée, bien que « *les "propriétés" ne sont que des différences et n'existent qu'en contexte, en relation. […] Nous nous livrons à une opération d'abstraction, à partir des expériences d'interaction et de différence, pour créer un soi qui va subsister (qui sera "réel" ou "chosal") même en dehors des relations* »[16]. Autrement formulé, l'auteur d'un acte déviant pourra être considéré comme intrinsèquement déviant, son identité définie essentiellement par cette déviance.

Dans le cas de la maladie mentale, cela est d'autant plus amplifié que l'individu ayant fait un séjour en hôpital psychiatrique en est stigmatisé. Ayant connaissance des normes sociales, il va admettre qu'une partie de son identité sociale est dépréciée du fait de sa maladie. Selon Goffman, « *ceux qui sont en rapport avec lui manquent à lui accorder le respect et la considération que les aspects non contaminés de son identité sociale avaient conduit à prévoir pour lui, et l'avait conduit à prévoir pour lui-même* »[17]. Le stigmatisé est contraint à l'acceptation pour accroître sa réinsertion : « *on lui conseille de s'accepter et de nous accepter, en remerciement naturel d'une tolérance première que nous ne lui avons jamais tout à fait accordée. […] Ainsi, une acceptation* fantôme *est à la base d'une normalité* fantôme »[18]. Ceci rend bien compte de la situation liminaire de la personne souffrant psychiquement, à la fois partie de la société et partiellement exclue, constamment sur le seuil entre intérieur et extérieur, entre intégration et exclusion.

Si la maladie en elle-même a des conséquences sur la communication, le rapport aux normes peut aussi en renforcer le côté anxiogène. Différentes stratégies de communication peuvent exister (et coexister selon les situations) mais deux principales peuvent être retenues par rapport aux idéal-types. D'un côté le malade peut limiter autant que possible les interactions, de peur de se faire découvrir comme déviant, ce qui pourra être le cas du premier idéal-type, qui risque alors l'exclusion sociale ; d'un autre côté, le second idéal-type peut accepter (et certains l'assument entièrement) cette identité sociale de déviant et communiquer tel qu'il l'entend, encourant le risque que tous ses rapports sociaux soient compris au seul regard de sa maladie.

Jouer ensemble.

Les futurs participants ont principalement connaissance de l'atelier de djembé par le *Centre Médico-Psychologique* (CMP) de la ville, par lequel ils peuvent

16. Gregory BATESON, *Une unité sacrée, quelques pas de plus vers une écologie de l'esprit* (1991), Paris, Seuil, 1996, pp. 263-264.

17. Erving GOFFMAN, *Stigmates*, Paris, Editions de Minuit, 1963, p. 19.

18. Erving GOFFMAN, *Stigmates*, Paris, Editions de Minuit, 1963, p. 145.

être directement orientés. Dans ce cas, le but du CMP est, tel que le décrit son chef de service[19], de favoriser le lien social par ce qui en est le plus rapidement et le plus fréquemment défait : l'accès à l'art et la culture, tout en favorisant la concordance aux rythmes sociaux par la régularité hebdomadaire de l'atelier. La participation est non obligatoire, cependant nombre de participants viennent régulièrement. Si les objectifs de lien social, du moins entre participants, et la régularité de cette pratique artistique semblent être atteints, penchons-nous sur le déroulement type de l'atelier pour y étudier son succès auprès des participants. Dans les conditions d'accomplissement optimales, nous pouvons en distinguer trois phases : une première phase de discussions et d'échauffement, une seconde phase de travail des acquis ou d'apprentissage d'un nouveau morceau, et une dernière de jeu des morceaux travaillés.

La première phase correspond à une mise en place du cadre de participation. Les participants se saluent, les nouveaux arrivants se présentent. L'échauffement consiste à se frotter les bras et les mains, de manière à chauffer la peau et les muscles, gestes reproduits sur la peau du djembé pour éviter qu'elle ne casse à la première frappe. Des étirements sont également nécessaires à la détente des muscles du cou et des épaules. L'échauffement produit un effet associant tension et détente, tant musculaire que nerveux, qui sera amplifié durant le déroulement de l'atelier. Cet état physique prendra une dimension intellectuelle dans la seconde partie de l'échauffement, qui va consister à frapper un rythme très simple sur le djembé.

Au départ la concentration est maximale dans l'attention portée à la justesse des frappes. Rapidement l'échauffement porte physiquement ses fruits, les participants arrivent à frapper le djembé de façon plus précise en alliant la rigidité des mains à la souplesse des bras qui, en rebondissant, facilitent l'enchaînement des frappes et limite la fatigue. La simplicité du morceau fait qu'il est facilement intégré, les gestes qui pouvaient être auparavant saccadés, du fait de la concentration et de l'hésitation, sont désormais plus coulés, et se font de manière plus automatique par l'incorporation de l'enchaînement. La vigilance portée aux frappes diminue au fur et à mesure que leur justesse augmente, ce qui a pour effet de détourner l'attention des participants de cette tâche unique : ils commencent à relever la tête, jouer sans regarder en permanence leur djembé, et de fait croisent leurs regards. À ce niveau de nombreuses communications non-verbales se mettent en place : hochements de têtes, clins d'œil, sourires, etc., constituant une sorte de seconde manière de se saluer, plus chaleureuse qu'au début de l'atelier.

La base de la pratique musicale est en place : sa particularité est de mettre tout le monde au même niveau, les plus expérimentés comme les débutants. Il en va de même socialement : les différences sont lissées par la pratique commune, malades et non-malades (animateur, infirmières, visiteurs) font exactement pareil.

L'apprentissage rapide des frappes de base préfigure

19. Lors d'un entretien.

une dynamique positive, que les débutants ressentent dès la première participation.

Après l'échauffement vient la phase de perfectionnement des morceaux appris, ou l'apprentissage d'un nouveau. Les participants resteront concentrés bien plus longtemps sur la justesse et l'enchaînement des frappes que lors de l'échauffement, à cause de la complexité accrue. À ce moment, il s'agit d'apprendre un véritable équilibre entre détente et concentration afin d'intégrer corporellement le morceau : en étant synchrone avec le groupe et en l'exécutant de manière totalement automatique, il n'est pas rare de prendre subitement conscience des mouvements que l'on est précisément en train d'effectuer, ce qui a pour effet d'hésiter sur la suite des frappes pourtant précédemment parfaitement exécutées. Il s'ensuit en l'occurrence un décalage rythmique par rapport aux membres du groupe, qui amène donc la perte du déroulement du morceau.

Cependant la cyclicité des morceaux travaillés, associée à leur courte durée, permet de les reprendre du début, peu de temps après. Les erreurs individuelles s'entendent difficilement parmi le nombre de frappes simultanées et ne sont donc pas personnellement préjudiciables, il suffit de suivre ceux qui maîtrisent mieux le morceau. Le groupe soutient ainsi la pratique de chacun et inversement, ce qui réduit considérablement l'enjeu de réussite. Les participants ne ressentent aucune pression, la norme de comportement étant ici la tolérance et non la sanction de la différence, par ailleurs celle-ci peut rapidement être palliée par l'apprentissage.

Une fois le morceau intériorisé par la plupart, le plaisir de jouer ensemble, de ressentir la résonance de multiples frappes simultanées dans la succession rythmique particulière au morceau, est bien plus visible que pendant la phase d'échauffement : les interactions non-verbales se multiplient, les gestes et postures s'extraient des représentations sociales habituelles pour marquer le rythme. Les participants oublient leur image et affichent plus librement leurs émotions. En même temps qu'ils se rapprochent par le rythme, leurs corps se délient de la pression sociale.

Couramment le tempo s'accélère au cours de la répétition continue du morceau, jusqu'à ce que l'ensemble des participants n'arrive plus à suivre, ce qui se conclut par des éclats de rires et des soupirs de fatigue. L'expression de ces émotions, pour le premier idéal-type, ainsi que la possibilité de le faire pleinement dans la cadre du morceau, pour le second idéal-type, marquent clairement l'effet cathartique propre à cette pratique musicale collective.

À ce point de l'atelier les participants se sont constitués en groupe. Leurs liens se renforcent par la pratique commune, les disparités entre les membres se lissent d'autant plus : il est quasiment impossible de détacher les frappes individuelles du rendu général, le plaisir et les émotions sont ressenties en commun. Leroi-Gourhan affirme que « *[l]a manifestation la plus importante de la sensibilité viscérale est liée aux rythmes* »[20]. Si, pour cet auteur, « *[l]e rythme des cadences et des intervalles*

20. André LEROI-GOURHAN, *Le geste et la parole, T. 2 : la mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, 1965, p. 99.

régularisés se substituent à la rythmicité chaotique du monde naturel et devient l'élément principal de la socialisation humaine, l'image même de l'insertion sociale », dans notre cas, l'intégration dans un groupe uni par la pratique rythmique se substitue à une rythmicité perturbée et à la mise au ban du monde social.

Jouer avec.

La troisième phase de l'atelier amplifie ce qui a été précédemment remarqué, en complexifiant grandement le morceau par l'ajout de variables individuelles dans le fonctionnement du groupe. Il sera pour cela divisé en sous-groupes, auxquels seront attribuées diverses composantes d'un morceau, ou bien certains participants auront une variante spécifique du morceau à y adjoindre.

Dans les cas où il s'agit d'une variante ou d'une partie d'un morceau déjà travaillé, son incorporation est soudainement flagrante, car l'enchaînement de frappes du morceau original aura tendance à prendre le dessus sur sa variante. Il faut un véritable effort de concentration pour apprendre la variante et s'y tenir, tout au long du temps de jeu, car le moindre relâchement peut faire ressurgir le morceau antérieurement intériorisé.

Les participants ne jouant plus à l'unisson, ils entendent distinctement les sons qu'ils produisent. Ils en sont responsables vis-à-vis des autres pour la bonne marche du morceau. Un système d'auto-correction basé sur la perception de la différence se met en place, à la fois au niveau individuel et groupal. D'un point de vue individuel, il faut que le participant s'adapte au mieux au rythme collectif, s'auto-corrige en cas de décalage ou de mauvaise frappe. Ce qui est valable individuellement le sera au niveau du groupe que nous pouvons considérer comme un « *système causal circulaire* », tel que Bateson le définit : chaque action individuelle a un impact sur le groupe (ou système). L'auteur précise que « *[d]e tels système circulaires doivent, selon la nature du cas, tendre vers un état stable, soit subir un changement exponentiel progressif ; ce changement sera limité par les ressources en énergie du système, par une restriction extérieure, ou bien par l'effondrement du système en tant que tel* »[21]. C'est exactement ce que nous pouvons observer à l'atelier : le morceau peut continuer à être joué au même tempo (état stable), puis, s'il est bien en place, progressivement s'accélérer — ceci de la même façon que pour la phase précédente, bien que techniquement plus ardu — de plus en plus rapidement avant son paroxysme (changement exponentiel progressif), démontrant l'interdépendance de chacun des membres. En termes de restrictions, la fatigue limite la durée : l'artiste peut recommander au groupe de poursuivre sur le même tempo ou le rythme peut se délier suite aux erreurs cumulées des participants.

Pour que cela fonctionne, il faut donc que chacun écoute l'autre, mais aussi soi-même. Le paradoxe entre détente et concentration est de ce fait maximal, si l'on y ajoute que pour profiter pleinement du jeu musical il faut également parvenir

21. Gregory BATESON, *Une unité sacrée, quelques pas de plus vers une écologie de l'esprit* (1991), Paris, Seuil, 1996, p. 100.

à écouter ses frappes dans le rendu global. Tout questionnement personnel doit être banni pour assurer la justesse de ses frappes dans le rythme. Pour le premier idéal-type la difficulté de prendre place dans le groupe peut être de cette manière surmontée ; il s'agit pour eux d'assurer leur partie dans le système de communication musicale, leurs frappes doivent se faire entendre, au bénéfice de tous. Pour le second, tempérer leur partie, sans interférer ou couvrir de la puissance de leurs frappes celles des autres, montre leur prise en compte de l'altérité dans le système de communication. L'équilibre de la communication musicale de chacun se construit sur celle des autres.

Certains peuvent tenter des improvisations et variations sur leur partie de morceau, liberté dont il leur faut user avec précaution, dans le respect du cadre rythmique du morceau, sous peine de trop perturber les autres et mettre en danger l'équilibre du groupe. Les interactions non-verbales se font plus concrètes pour permettre à l'ensemble de mieux tenir, marquant par indications gestuelles la prise en compte d'une modification du rythme (observables régulièrement lors d'accélérations) ou du morceau (erreurs et improvisations), indications des liens protéiformes unissant par la pratique musicale le groupe à l'individu.

Au cours du déroulement de l'atelier les participants se retrouvent dans des situations différentes mais axées autour de l'apprentissage du jeu musical en groupe. Outre l'estime personnelle d'y parvenir, les participants apprennent à apprendre : ils apprennent également les caractéristiques du contexte d'apprentissage. Il s'agit d'apprentissage secondaire ou *deutéro-apprentissage*, qui consiste non seulement à traiter plus habilement ce qui a été appris dans un contexte donné, mais aussi à mieux traiter les contextes présentant des similitudes : « *Au niveau humain on peut démontrer le déplacement de l'apprentissage d'un contexte à d'autres par le phénomène du « transfert » de l'apprentissage et, en particulier, par l'accroissement expérimental de la capacité d'apprentissage qui se manifeste entre un contexte et un autre possédant une structure formelle semblable* »[22].

Nous avons remarqué tout d'abord que les participants se sentaient appartenir à un groupe, dans lequel les enjeux habituels de réussite sont absents. Ce groupe se crée autour de la pratique musicale commune, qui nécessite d'être à la fois concentré et détendu, écartant les habituels questionnements de représentation de soi en présence d'autrui. Y est développé un système de communication musicale mettant en jeu l'interdépendance des individus les uns par rapports aux autres, la nécessité de s'auto-corriger pour arriver à construire un ensemble satisfaisant pour tous. L'ensemble de ces caractéristiques constitue le contexte d'apprentissage du djembé à l'atelier.

Ajoutons que le rythme hebdomadaire de participation aux ateliers favorise le deutéro-apprentissage, car « *[t]oute action répétée fréquemment se fond dans un modèle, qui peut ainsi être reproduit avec peu d'effort et*

22. Gregory BATESON, *Une unité sacrée, quelques pas de plus vers une écologie de l'esprit* (1991), Paris, Seuil, 1996, p. 88.

23. Peter BERGER, Thomas LUCKMANN, *La construction sociale de la réalité* (1986), Paris, Méridiens Klincksieck, 1992, p. 77.

qui, ipso facto*, est appréhendé par son auteur* comme *ce modèle* »[23]. Répéter l'action de jouer ensemble, outre le fait de favoriser l'apprentissage, en formalise les caractéristiques de son contexte en modèle d'exécution.

Pour Bateson, le deutéro-apprentissage amène également à reproduire inconsciemment les contextes d'apprentissage hors de ceux-ci[24]. Le modèle développé en atelier, arriver avec autrui à un but commun en négociant chacun sa place au sein d'un groupe, est une réalité de pratique communicationnelle qui peut dès lors dépasser son simple cadre d'exécution et être valable dans toute situation impliquant l'individu dans un groupe. En d'autres termes, il devient possible en contexte de communication sociale — dont nombre de composantes rejoignent le contexte d'apprentissage de l'atelier — pour les participants de reproduire inconsciemment les caractéristiques modélisées lors de leur apprentissage de la communication musicale, favorisant ainsi les échanges sociaux en résultant.

Conclusion.

Dans la vie de tous les jours il est bien difficile de percevoir l'impact particulier de la participation à l'atelier « *Rythm & Voix* » sur l'insertion sociale. Considérons déjà qu'une fois par semaine est proposée une activité permettant de communiquer — de manière certes différente de ce qui se passe dans le monde social — aux usagers de la psychiatrie. Ces derniers peuvent, quelle que soit la forme que prend leur maladie particulière, s'exprimer au sein d'un groupe tout en y prenant en compte l'altérité.

Apprendre un système de communication n'est pas anodin. Dans notre cas, par les similarités entre la communication musicale et sociale, est rendu réelle et pratiquée une autre façon de communiquer dans un cadre ni anxiogène, ni stigmatisant. L'apprentissage de ce système de communication permet d'intégrer que la communication en elle-même, support des rapports sociaux du quotidien peut, dans un contexte utilisant les mêmes préceptes, être bénéfique à tous et chacun.

Dans mon cadre professionnel, j'ai été amené à côtoyer certains des participants à la fois à l'atelier et sur leur lieu d'hébergement. Passée la surprise de certains de me voir à l'atelier et la surprise d'autres d'apprendre l'ignorance des premiers quant à ma participation, se sont mis en place des rapports basés sur une pratique commune — la musique en l'occurrence — ouverts à l'échange et non plus délimités par la pure fonction de veilleur de nuit. Le changement du cadre d'interaction, associée à ce que l'atelier met en place, permet aussi d'échanger de manière plus satisfaisante à la fois pour le professionnel et l'usager.

24. Ce qui se rapproche de la définition de Bourdieu de l'*habitus*, fruit de la socialisation, « systèmes de dispositions durables et transposables, structures structurées prédisposées à fonctionner comme structures structurantes, c'est-à-dire en tant que principe générateurs et organisateurs de pratiques et de représentations qui peuvent être objectivement adaptées à leur but sans supposer la visée consciente de fins et la maîtrise expresse des opérations nécessaires pour les atteindre, objectivement « réglées » et « régulières » sans être en rien le produit de l'obéissance à des règles, et, étant tout cela, collectivement orchestrées sans être le produit de l'action organisatrice d'un chef d'orchestre » (BOURDIEU Pierre, *La distinction*, Paris, Editions de Minuit, 1979, p. 88).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

— BASTIDE Roger, *Sociologie des maladies mentales*, Paris, Flammarion, 1965.

— BATESON Gregory, *Une unité sacrée, quelques pas de plus vers une écologie de l'esprit* (1991), Paris, Seuil, 1996.

— BERGER Peter, LUCKMANN Thomas, *La construction sociale de la réalité* (1986), Paris, Méridiens Klincksieck, 1992.

— BOURDIEU Pierre, *La distinction*, Paris, Editions de Minuit, 1979.

— FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique* (1961), Paris, Gallimard, 1972.

— GOFFMAN Erving, *Stigmates*, Paris, Editions de Minuit, 1963.

— GOFFMAN Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne, T. 2 : les relations en public*, Paris, Editions de Minuit, 1973.

— LECOURT Edith, *Découvrir la musicothérapie*, Paris, Eyrolles, 2005.

— LEROI-GOURHAN André, *Le geste et la parole, T. 2 : la mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, 1965.

— WEBER Max, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme* (1947), Paris, Plon, 1964.

L'accompagnement à l'insertion sociale des allocataires du *Revenu d'Insertion* par la médiation artistique.

Entre prescription et créativité.

Christophe **PITTET**

Professeur à la Haute École fribourgeoise de travail social (Suisse), doctorant en sociologie, Laboratoire « Cultures et Sociétés en Europe *» / CNRS , Université de Strasbourg (France) — cpittet@delombrealalumiere.ch.*

Depuis la fin des années quatre vingt-dix, nous développons une approche de l'accompagnement psychosocial par l'objet de médiation artistique dans le champ du travail social. D'abord en milieu carcéral à travers la mise en place d'un atelier de photographie qui a servi de support d'observation participante dans le cadre d'une recherche-action. Puis au sein d'une structure d'accueil et de formation destinée à soutenir des individus émargeant à un régime aide sociale[1].

Cette réflexion a pour but de mettre en perspective cet accompagnement psychosocial, dit « médiation », tout en éclairant d'autres formes d'accompagnements qui incluent une dimension plus instrumentale dans un contexte de politique sociale donné.

Notre démarche d'analyse porte sur les enjeux liés aux processus d'insertion des individus en situation de fragilité, inscrit dans un dispositif social d'aide individuelle. Dispositif qui est traversé par une politique d'activation des individus visant à les réinscrire dans le champ de la production économique.

L'histoire de Jacques va nous permettre de comprendre en quoi un accompagnement fondé sur le concept de médiation par l'activité artistique porte à conséquences au niveau de la construction du lien social et de l'autonomie dans une trajectoire singulière.

1. Une politique sociale d'insertion traversée par une logique de double contrainte.

La politique sociale qui accompagne la gestion et l'organisation du *Revenu d'Insertion* mis en place dans le cadre de la loi du 1er janvier 2006 sur l'action sociale dans le canton de Vaud (Suisse) vise à dynamiser l'accès à la formation des allocataires les plus jeunes et le retour à l'emploi des moins jeunes. Cette politique volontariste souhaite favoriser l'inscription des individus dans des programmes

d'insertion qui ont pour objectif de travailler sur le lien social et le renforcement de l'aptitude au placement dans le marché de l'emploi. Cette politique a également pour cible la limitation, voire la réduction, des dépenses sociales.

Les organismes publics et privés chargés de mettre en œuvre les programmes d'insertion sont pris dans un paradoxe. En effet, l'accompagnement à l'insertion sociale des individus en situation de fragilité contient une double tension.

La première est caractérisée par une injonction faite à l'individu marginalisé de s'inscrire dans des programmes sociaux qui permettent son repérage et son contrôle. La seconde se manifeste dans l'exigence de solidarité et de soin à apporter aux plus démunis, afin de réduire les risques liés à l'exclusion économique, mais dans un contexte de moyens financiers insuffisants pour pouvoir répondre à un tel défi. Ce paradoxe éclaire l'enjeu de la place et de la reconnaissance de l'individu en situation de fragilité. En effet, cette double contrainte qui rend compte d'une position impossible à assumer par l'individu, renvoie à l'idéologie qui a marqué la fin du XIX^{ème} et le début du XX^{ème} siècle, et qui signifiait que le pauvre était responsable de sa situation de pauvreté. L'individu doit donc faire la preuve qu'il n'est pas à l'origine de sa situation de fragilité tout en devant intégrer qu'il est responsable d'y répondre, en courant le risque d'être stigmatisé s'il n'y déploie par toute la volonté nécessaire pour se réinsérer dans un marché du travail devenu instable et exigeant.

Plus spécifiquement dans le domaine de l'insertion socioprofessionnelle des jeunes adultes, nous pouvons observer à partir des constatations faites par les professionnels de l'insertion, une tension qui réside entre le profil des individus et l'exigence de normalisation exprimée par les institutions. La première visée est celle de l'insertion par la formation professionnelle. Pour cela, les institutions mettent en œuvre des programmes de soutien que nous retrouvons également dans le champ du traitement social du chômage : techniques de recherche d'emploi, cours de remise à niveau en français ou en mathématiques, acquisition de connaissances de base en bureautique, ou encore affirmation de soi et renforcement de la confiance par diverses techniques artistiques.

Si la validité de ces programmes est reconnue, nous nous interrogeons, par contre, sur leur dimension instrumentale comme le souligne Christine Delory-Momberger : « *Parmi les dispositifs mis en place au titre des politiques d'insertion, les accompagnements de projets professionnels mettent en œuvre des "technologies de soi" telles que Michel Foucault a pu les décrire, mais qui se présentent comme des techniques de réactivité et d'ajustement des publics ciblés à un environnement et à des situations socio-économiques et professionnels. Ces dispositifs et les modalités techniques qui les accompagnent conduisent à problématiser la figure d'un "sujet hypermoderne" défini par sa capacité à assurer la gestion de son "capital biographique" et à s'interroger sur la possibilité, en particulier pour les personnes en situa-*

1. De 2003 à 2010, nous avons collaboré avec la *Fondation Le Relais* en Suisse en qualité d'assistant social puis de chef de projet au sein du centre de formation *Impulsion*.

tion de précarité, de "se construire" en réponse aux réquisits de cette bio-technologie de l'insertion »[2]. Certains individus accueillis dans ces dispositifs ne sont pas prêts et disponibles à s'engager activement dans des démarches professionnelles.

Nous formulons l'hypothèse que cette manière de pratiquer l'accompagnement à l'insertion a pour fonction de marquer l'écart entre les ressources de l'individu fragilisé et l'exigence du marché de l'emploi, comme moyen de lui renvoyer sa part de responsabilité dans sa position de dépendance. Comme le relève Nicolas Duvoux, c'est parfois le seul travail que l'allocataire peut entreprendre pour répondre à l'exigence de contrepartie d'un régime d'aide sociale : « *… un travail sur soi peut apparaître comme un mode d'actualisation de la contrepartie implicite ou explicite. Ainsi, la suggestion de suivre une psychothérapie ou de faire des ateliers « d'expression » par le théâtre par exemple peut apparaître comme des injonctions à peine voilées* »[3]. Cette distance est mise en exergue de manière d'autant plus forte que la norme est exclusivement référée aux conditions de la production marchande. L'individu peut être ainsi perçu comme inadapté alors que son besoin premier pourrait être de recevoir un soutien d'un autre type, plus psychosocial, au risque de le stigmatiser car il serait renvoyé à sa propre condition d'individu en souffrance et incapable de répondre aux attentes des services sociaux. Il y a donc un réel écart entre une réponse normative et disciplinaire, dont l'objet central est l'emploi, et une solution plutôt psychologique qui individualise la problématique de l'exclusion.

Cet état de fait est renforcé par un accompagnement fondé sur la notion de contrat qui est aussi un moyen de vérifier la relation de confiance entre les acteurs. En effet, il est bien question d'un échange entre les acteurs. Les prescriptions et les objectifs participent de cette mise en scène du lien de confiance à partir du moment où l'acte de transgression sera objectivé par eux. Le contrat peut également revêtir un caractère plus stratégique en ce sens qu'il met l'individu en situation de responsabilité et d'activation comme le souligne le sociologue Marc-Henry Soulet : « *…cela suppose une plus grande implication du bénéficiaire-usager dans la définition et la mise en œuvre de sa propre insertion, au point de parler de coproduction de service. Les fins ne pouvant plus être hétéronomes, c'est au cœur de lui-même que l'usager doit chercher sa définition, c'est-à-dire l'élaboration de son projet. La logique de contractualisation, de plus en plus présente dans le champ de l'intervention sociale, illustre fortement ce mouvement* »[4]. Le contrat est un des éléments du dispositif d'accompagnement à l'autonomie : l'individu est sommé de s'impliquer dans la production du sens de son insertion, alors que la réponse se situe au niveau de l'économie marchande, qui ne génère plus

2. Christine DELORY-MOMBERGER, « Scénarios biographiques et "technologies de soi" dans les politiques sociales d'insertion professionnelle », pp. 112-126, *in* BIARNÈS Jean, DELORY-MOMBERGER Christine (Eds). *Le sujet et l'évaluation des politiques sociales*. Nantes, Pleins Feux, 2006.

3. Nicolas DUVOUX, « Le contrat d'insertion et les scènes de la disqualification », pp. 153-164, *in* PAYET Jean-Paul, GIULIANI Frédérique, LAFORGUE Denis (Eds), *La voix des acteurs faibles. De l'indignité à la reconnaissance*, Rennes, PUR, 2008.

4. Marc-Henry SOULET, « Une solidarité de responsabilisation ? », pp. 86-103, *in* ION Jacques (Ed.), *Le travail social en débat(s)*, Paris, La Découverte, 2005.

suffisamment d'emplois permettant aux désaffiliés de reprendre place comme producteurs–consommateurs.

Cependant, des pratiques d'accompagnement peuvent permettre à des individus en situation de vulnérabilité de trouver des réponses temporaires en termes d'identité, de participation sociale ou de place dans la société. L'accompagnement en question repose essentiellement sur la possibilité de construire une relation de confiance entre le travailleur social et l'allocataire du RI à travers une activité de type créatrice ou culturelle, qui l'inscrit également dans une dynamique de groupe favorisant la valorisation de ses ressources et de ses compétences.

2. L'accompagnement comme expression de la performance individuelle ou de la transition sociale.

L'exemple de l'organisation du RI dans le canton de Vaud n'est pas unique en Suisse. La plupart des politiques publiques mettent l'accent, dans le cadre de programmes de réinsertion, sur le développement des capacités de l'individu comme réponse possible aux problèmes du chômage, de la précarité et de l'exclusion économique. L'individu est ainsi chargé de mettre en œuvre des moyens et des ressources personnels afin de trouver des solutions à sa situation de fragilité.

Dans les pratiques de travail social, la notion d'accompagnement est très présente dans les discours des dirigeants et des praticiens de l'action sociale, en tant que levier pour encourager les individus à retourner travailler. Dans cette perspective, l'accompagnement est un instrument permettant de prendre en considération les spécificités de l'individu et de sa situation, ainsi que de ses besoins. Ce type de démarche peut apparaître intéressant en cela qu'il rompt avec les mesures plus anonymes produites par les administrions publiques. Robert Castel y voit, pour sa part, une forme de leurre : « *La propension des professionnels de l'insertion a généralement été jusqu'à présent de faire une priorité de la norme d'intériorité, c'est-à-dire de tenter de modifier la conduite des individus en difficulté en les incitant à changer leurs représentations et à renforcer leurs motivations à "s'en sortir", comme s'ils portaient en eux-mêmes la principale responsabilité de la situation dans laquelle ils se trouvent* »[5]. Il souligne que la relation d'accompagnement ne peut reposer que sur des ressources objectives permettant de sécuriser la trajectoire et la projection dans l'avenir. Selon lui, l'individu doit pouvoir s'appuyer sur des supports qui ne soient pas uniquement matériels ou psychologiques, mais aussi attachés au droit et à la reconnaissance.

La question de l'accompagnement comme support relationnel donne lieu à deux interprétations différentes. D'une part, l'accompagnement peut être compris comme un outil faisant partie des dispositifs d'activation et de responsabilisation. Pour nommer ce type de situation, Jean-Pierre Boutinet parle d'« *accompagnement-visée* » qui « … *se rapproche de l'entraînement prôné par le coaching, se veut*

5. Robert CASTEL, *L'insécurité sociale. Qu'est-ce qu'être protégé ?*, Paris, Seuil, La République des Idées, 2003, p. 75.

être un accompagnement vers l'atteinte de tel ou tel but : une performance, un emploi, une production, une réalisation, une réussite à telle épreuve »[6]. D'autre part, il existe un autre type d'accompagnement que Jean-Pierre Boutinet appelle « *maintien* » dont le but est d'encourager et de soutenir l'individu dans une activité donnée. En effet, l'« *accompagnement-maintien* » peut permettre à l'individu de trouver des ressources complémentaires pour s'engager dans une dynamique de transition en direction de la construction d'un état personnel plus favorable. Comme le souligne Boutinet : « *…l'accompagnement-maintien se soucie de l'autonomie de l'adulte accompagné, menacée pour telle ou telle raison de régression vers l'une ou l'autre forme de dépendance* »[7]. Le type d'accompagnement présenté dans cet article n'est pas une réponse exclusive à la souffrance. Il ne correspond pas à la logique de l'« *accompagnement-visée* », et se rapproche davantage de l'« *accompagnement-maintien* », dans le sens d'un accompagnement de type « *médiation* » structuré par l'activité créatrice. Celle-ci tend à proposer à l'individu en situation difficile un développement de ses ressources personnelles dans une perspective de croissance de l'autonomie et de renforcement des liens sociaux.

3. La médiation par l'art comme forme d'accompagnement à l'insertion sociale.

Les pratiques artistiques et culturelles sont présentes depuis de nombreuses années au sein des institutions sociales et médicales. Les domaines, entre autres du handicap et de la psychiatrie, proposent des activités créatrices dans une perspective de soin par l'art thérapie, de type occupationnel ou encore comme support de socialisation.

Au-delà de la dimension esthétique de la création artistique, celle-ci permet l'expression de sentiments et d'émotions des individus fragilisés psychiquement, physiquement ou socialement. L'art et la culture sont des vecteurs indirects de maintien du lien social, des espaces de ressourcements et de reconnaissances comme le précise Philippe Gaberan : « *L'atelier est certainement un lieu de reconnaissance. Mais, pour cela, la personne doit tisser un rapport à l'espace et au temps qui ne soit pas seulement une conformation à la norme mais aussi une acceptation du surgissement de l'imaginaire et de l'imprévu. Tout devient possible* »[8]. La dimension singulière de l'individu est exprimée au travers de l'œuvre qui rend compte de sa présence au monde malgré ses déficiences et handicaps. La pratique artistique permet avant tout l'élaboration d'une forme de communication entre des individus de conditions et d'origines différentes.

6. Jean-Pierre BOUTINET, « Vulnérabilité adulte et accompagnement de projet : un espace paradoxal à aménager », pp 27-49, *in* BOUTINET Jean-Pierre, DENOYEL Noël, PINEAU Gaston, ROBIN Jean-Yves (Ed.), *Penser l'accompagnement adulte. Ruptures, transitions, rebonds*, Paris, PUF, 2007.

7. *Idem.*

8. Philippe GABERAN, « Introduction », pp. 13-15, *in* ÉQUIPE DU FOYER D'ACCUEIL ET DE PROMOTION HUBERT-PASCAL (Ed.), *L'art ça nous regarde. Préalables à des pratiques d'atelier, repères, concepts*, Paris, Champ social, 2001.

4. La création artistique et culturelle comme une forme d'ouverture au monde.

La création artistique est également une possibilité d'ouverture sur le monde. En cela, elle rompt avec la monotonie créée, notamment, par l'absence temporaire d'emploi ou l'impossibilité d'y accéder durablement. Elle est porteuse de découvertes sur soi-même et sur les autres, de même qu'elle peut constituer une ressource : « *Car l'art enseigne bien autre chose que des connaissances, il constitue une démarche d'interrogation permanente et favorise l'ouverture des sens, de l'intelligence, de la sensibilité* »[9]. La démarche artistique est un moyen de partage et d'échange. La solitude de la personne exclue du marché du travail peut être dépassée par une implication individuelle ou collective. Il ne s'agit pas tant de devenir peintre, photographe ou comédien, mais bien de comprendre, sentir et appréhender son environnement et les changements qui y sont liés. Prendre place dans un atelier d'expression artistique, c'est prendre part à la production des significations qui constituent notre représentation du monde. C'est aussi une manière de poursuivre notre inscription dans la société.

Il y a donc la nécessité d'inaugurer des espaces potentiels, tels que l'entend Winnicott, qui permettent la transition entre des états personnels, notablement différents, en y inscrivant des éléments de structuration et de repérage, comme il le souligne : « *…une fois que le patient se sent en sécurité, apte à vivre, grâce à l'analyste qui s'adapte à ses besoins et accepte d'être impliqué ; il commencera alors à éprouver le besoin de se libérer et d'atteindre l'autonomie. Tout comme le bébé avec sa mère, le patient ne peut devenir autonome que si le thérapeute est prêt à le laisser aller ; et pourtant tout mouvement venant du thérapeute qui tente de s'éloigner de l'état de fusion avec le patient est l'objet d'une noire suspicion et le désastre menace* »[10]. Dans cette perspective, l'atelier doit avoir une fonction de contenant qui offre un sentiment de sécurité, préalable indispensable à toute forme d'expression verbale, physique ou artistique. Le cadre est un des attributs de l'élaboration de nouveaux repères en termes de socialisation et d'intégration. La culture participe à cette reconstruction et engage l'individu à revisiter sa position par rapport à lui-même et à ses pairs : « *Une approche de la culture comme levier d'une dynamique est à comprendre à deux niveaux. D'une part, concernant la personne fragilisée, des activités artistiques et culturelles peuvent être à l'origine de transformations significatives. Certaines expériences artistiques notamment peuvent créer des décadrages générateurs de nouveaux regards et de nouvelles pratiques. Des processus de "remise sur pied" de personnes souffrant de déséquilibres psychosociaux peuvent aussi s'enclencher grâce à certaines découvertes, à des chocs qui provoquent des ouvertures, des brèches propices au développement de la personne* »[11].

9. Philippe GABERAN, « Introduction », pp. 13-15, *in* ÉQUIPE DU FOYER D'ACCUEIL ET DE PROMOTION HUBERT-PASCAL (Ed.), *L'art ça nous regarde. Préalables à des pratiques d'atelier, repères, concepts*, Paris, Champ social, 2001.

10. Donald W. WINNICOTT, *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Paris, Gallimard, 1975, p. 149.

11. Marie-Magdeleine HILAIRE, « Restaurer la capacité d'être acteur », pp. 67-71, *in* HILAIRE Marie-Magdeleine (Ed.), *Action de réinsertion, Mettre en place de nouveaux services. Culture et lutte contre l'exclusion*, Issy-les-Moulineaux, ESF, 2001.

Enfin, l'accompagnement par la médiation par l'objet permet d'instaurer un espace transitionnel visant à sécuriser le passage d'étapes marquées par un renforcement de l'estime et de la confiance. Cette stratégie d'accompagnement permet de sortir des clivages entre aidés et aidants, et de mettre à distance les effets d'instrumentalisation des politiques d'activation dont celle qui fait porter la responsabilité de la situation de précarité à l'allocataire du Revenu d'insertion.

5. La photographie comme outil de médiation dans un espace d'accompagnement psychosocial.

En été 2003, un atelier de photographie intitulé « *Reflets* », destiné aux allocataires du RI a été créé au sein d'*Impulsion*, centre de formation appartenant à la *Fondation Le Relais* à Morges, en Suisse.

L'organisation de cet atelier repose sur la prise en compte de la méthodologie et des résultats d'une recherche-action mené au sein de la *prison de la Tuilière* proche de Lausanne entre 1999 et 2001[12]. La problématique principale de cette recherche comprenait la question de la préparation à la sortie de prison de femmes en voie d'expulsion de Suisse, afin qu'elles puissent appréhender et se confronter à la réalité de la société, dans une perspective d'insertion temporaire. L'enjeu se situait également dans le travail de restauration de l'estime de soi et dans une action de reconnaissance des compétences sociales des détenues étrangères.

La photographie a été choisie parce que c'est une pratique accessible, familière, créative, et qui n'exige pas une longue formation dans la manipulation d'un appareil de prise de vue. Faire de la photographie engage l'individu dans une dynamique d'appréhension de l'espace et du temps différente de ce que vit la personne détenue derrière les barreaux.

Cinq participantes ont réalisé des projets photographiques. Pour cela, elles ont bénéficié de sorties accompagnées ou de congés, afin de travailler un thème qu'elles avaient choisi. Cette démarche originale en milieu carcéral a montré la nécessité de créer des espaces relationnels dans lesquels les détenues pouvaient se positionner comme sujet d'un projet personnel. Réaliser une telle activité à l'extérieur des murs a également permis aux participantes de réfléchir sur des questions en lien avec leur degré d'autonomie et leur capacité à faire face à des situations nouvelles. Le projet photographique a tenté de répondre à la question du lien social en ce sens qu'il a été vecteur de nouvelles rencontres, de contacts différents et de reconnaissance sociale. L'ensemble de ces interactions sociales a été important au niveau de l'expression de la singularité et de l'altérité de chaque participante.

Dans le cadre d'*Impulsion*, deux types d'accompagnement psychosocial ont été développés. Le premier offre la possibilité de construire un rythme et

12. Le travail de conceptualisation de cet atelier s'est appuyé sur une recherche-action que nous avons menée dans le cadre de mon diplôme des Hautes Etudes des Pratiques Sociales à l'Université de Strasbourg entre 1998 et 2001. Des informations complémentaires sont disponibles sur le site : www.delombrealalumiere.ch. De même, un livre a été publié relatant cette expérience : Christophe PITTET, *De l'ombre à la lumière. La photographie comme outil de création du lien social. Récit de quatre femmes en prison*, Institut d'études sociales, Genève, 2002.

des relations sociales à partir de l'expression créatrice, notamment par le biais de la photographie. Le second est destiné à des jeunes adultes entre 18 et 25 ans : il a pour but l'accès à la formation professionnelle au travers d'un dispositif d'évaluation des compétences sociales et techniques, et d'orientation.

Les allocataires du RI qui fréquentent l'atelier sont orientés par les assistants sociaux et les conseillers en insertion des Centres sociaux régionaux du canton de Vaud. La plupart des participants souffrent de troubles dépressifs, d'addiction, de problème d'intégration ou d'isolement. La majorité d'entre eux vient à *Impulsion*, soit pour découvrir une pratique d'expression, soit parce la photographie est déjà investie comme une pratique régulière et qu'ils souhaitent approfondir leurs connaissances.

Cet espace de créativité se déroule sur 10 semaines au minimum et propose des activités durant quatre jours par semaine. Les participants abordent aussi bien la photographie argentique que numérique, ou encore l'infographie.

L'atelier photographique « *Reflets* » propose un accompagnement fondé sur le concept de médiation par l'objet artistique. En effet, ce ne sont plus le symptôme ou la pathologie qui créent la relation mais bien une activité commune qui permet d'instaurer une mise en mouvement du sujet, car elle représente une possibilité d'investissement dans un cadre sécurisé. Dans cette perspective, l'animateur doit construire sa relation avec l'individu en souffrance à partir du support artistique. Cela va lui permettre d'entrer en relation et d'engager un processus d'accompagnement. La sculpture, le dessin ou la photographie sont des outils de médiation tels que le décrit Paul Fustier au niveau des problèmes de socialisation des enfants : « *On dit qu'il faut utiliser une "technique comme médiatrice de la relation avec le groupe ou l'individu" (Buisson, 1968). Il s'agit donc à la fois d'un outil permettant d'entrer en relation, et d'un appareillage favorisant un contrôle suffisant des affects et empêchant un déferlement direct de ceux-ci* »[13]. L'outil de médiation est à la fois un support qui crée une opportunité de contact et un support qui va organiser les relations autour d'un objet commun. C'est au fur et à mesure de l'action de création que l'usager peut se permettre de dévoiler d'autres facettes de sa personnalité, de ses intérêts et de ses qualités. L'outil de médiation est un moyen de faire connaissance avec celui qui est différent pour une meilleure reconnaissance des uns et des autres.

6. La trajectoire de Jacques.

Afin d'illustrer le type d'accompagnement « *médiation* » en direction de la réinsertion sociale et professionnelle, ainsi que les effets de l'usage du support photographique dans la relation d'aide, nous évoquerons le parcours de Jacques qui a fréquenté durant près de six mois le centre de formation *Impulsion*.

13. Paul FUSTIER, *L'enfance inadaptée, Repères pour des pratiques*, Lyon, PUL, 1993, p. 10.

C'est en décembre 2008 que Jacques[14] a intégré l'atelier « *Reflets* ». Il a été orienté par son assistant social pour qu'il puisse travailler les objectifs suivants : reprise d'un rythme, renforcement de l'estime et de la confiance, ainsi que tisser de nouveaux liens. Âgé de 27 ans, Jacques s'est formé comme mécanicien sur véhicule poids lourd. Suite à un accident, il a dû cesser l'exercice de sa profession et a effectué des missions temporaires: « *… je n'ai plus pu continuer dans cette profession à cause de cet accident justement. J'ai cherché dans plusieurs domaines et je n'ai jamais trouvé un travail fixe et je n'ai pu travailler que comme employé temporaire* »[15]. Par la suite, son existence a été émaillée d'événements importants, tels que sa participation au cambriolage d'un restaurant ou la consommation régulière, durant sept ans, de divers produits toxiques (héroïne, acides, etc.). Il est inscrit au Revenu d'Insertion depuis le 1er janvier 2008 suite à une longue période de chômage.

6.1. Son inscription dans le dispositif.

La politique qui sous-tend la gestion de l'aide sociale vaudoise engage les travailleurs sociaux à agir dans le sens de l'activation des individus restés en marge. Si Jacques ne s'est pas senti complètement libre de choisir de participer ou non, il n'a pas non plus été formellement obligé, comme son témoignage le laisse entendre : « *En fait non, je ne me sentais pas obligé. Pas du tout. Mon assistant social m'a poussé un peu, parce qu'il est franc, voilà, il est direct. Il m'a dit que ça me ferait du bien de participer. D'un côté, je me sentais un peu poussé, d'un autre côté pas, parce que d'un côté ça m'intéressait* »[16]. Son témoignage montre que son assistant social l'a soutenu dans sa décision à partir d'une position ambivalente. Position qui peut être interprétée comme une prise de risque pour Jacques de s'engager dans une activité nouvelle et sur laquelle il a, de fait, peu de prise.

Par ailleurs, l'état d'isolement dans lequel il se trouvait ne favorisait pas son bien-être : « *… parce que rester à la maison et ne rien faire, moi je n'arrive pas. Il m'a proposé de venir ici. On a pris contact ensemble et deux semaines plus tard j'ai commencé* »[17]. Sa participation à l'atelier lui a permis d'engager un travail photographique à l'extérieur et d'aller à la rencontre d'autres personnes.

6.2. Les motivations de Jacques.

Avant de s'inscrire au RI et de participer à l'atelier « *Reflets* », Jacques occupait une place de chauffeur-livreur dans le cadre d'un programme d'emploi temporaire proposé par l'intermédiaire de l'assurance chômage. Il effectuait également quelques travaux rémunérés mais non déclarés : « *D'abord je n'étais pas trop motivé parce que je voulais vraiment faire chauffeur-livreur. Ensuite la photographie ça ne m'a jamais vraiment super intéressé. Par contre, j'ai toujours trouvé intéressant d'avoir un appareil dans la main et de montrer aux autres ce qu'on a vu nous-mêmes* »[18].

14. Prénom d'emprunt.

15. Entretien avec Jacques, 2. 02. 2009, p. 1.

16. Entretien avec Jacques, 2. 02. 2009, p. 2.

17. Entretien avec Jacques, 2. 02. 2009, p. 1.

18. Entretien avec Jacques, 2. 02. 2009, p. 2.

Son propos révèle une difficulté à accepter que son travail temporaire en qualité de chauffeur-livreur n'est pas renouvelable ou pérenne. De même, l'hésitation de Jacques face à la photographie peut être interprétée comme une angoisse face à une activité hors du domaine de la productivité marchande. L'écart entre les deux domaines d'activité est relativement important et est signifié par leur représentation propre, l'une renvoyant à exécuter une action, l'autre à créer une œuvre.

6.3. Les effets de l'accompagnement par la médiation artistique.

Jacques a choisi de traiter le thème des reflets, il s'est ainsi déplacé dans différentes régions des cantons de Vaud et du Valais, étant sans véhicule, il a demandé à un ami de l'accompagner avec sa voiture dans son travail photographique. Ce qui lui a permis, entre autres, de se rendre dans les Alpes pour réaliser des images originales.

Les prises de vue ont été faites durant l'hiver 2008-2009 dans les cantons de Vaud et du Valais en Suisse. La série présentée fait partie d'une exposition intitulée *Reflets* au Tea-room *Plan B* des entreprises d'insertion de la Fondation *Le Relais* à Morges (Suisse).

Jacques s'est rendu au centre de formation *Impulsion*, au rythme de trois fois par semaine, pour sélectionner et analyser ses images, préparer son exposition et chercher un logement.

Jacques a été un participant régulier et motivé. Il exprime ainsi sa satisfaction après deux mois de participation : « *Alors, de mon côté ça se déroule très bien, très bien. C'est un peu stressant parce que j'ai un projet d'exposition qui me stresse beaucoup. Mais à part ça, ça m'apporte beaucoup. Ça m'apporte beaucoup d'énergie. L'entourage aussi. Les coachs, moi je trouve qu'ils sont tous géniaux et qui sont là pour aider* »[19]. Au-delà des apports techniques compris dans l'action de photographier et des bénéfices psycho-affectifs reçus soit d'un cadre vécu comme bienveillant, soit de professionnels investis comme des objets non-dangereux, sa place dans l'atelier revêt une importance vitale comme il le souligne avec sensibilité : « *Pour l'instant, franchement dit, ça me tient en vie, parce que si je n'étais pas ici, je serais à la maison, je serais en train de réfléchir le pourquoi et le comment. Et pourquoi cette situation et pas autrement. Peut-être que je serais plus là. Ça me retient aussi d'un suicide, parce que psychiquement je suis pas très bien dans ma tête* »[20]. La question du soutien psychosocial semble donc primordiale pour Jacques face aux sentiments de solitude et de détresse qui l'habitent depuis plusieurs années.

C'est également le sens et la place de Jacques qui est en jeu à travers son inscription dans le dispositif : « *… oui, ça me permet de sortir de chez moi, de voir du monde qui me soutient, qui aide les autres. Moi aussi j'adore aider, mais dans mon possible. Je suis vraiment content de trouver des gens qui puissent m'aider aussi et puis essayer de sortir de cette situation* »[21]. À partir de ce témoignage, nous pouvons comprendre que Jacques a besoin d'échanger et de ne pas rester uniquement dans une position unilatérale en termes d'aide. Il peut, par le biais de sa participation à l'atelier, se rendre également utile.

L'engagement se traduit par une interaction marquée par la réciprocité et la satisfaction d'être relié à un cercle de personnes dans lequel il prend une place qu'il estime importante : « *Alors le groupe rapporte beaucoup à chacun. Chaque partie ramène quelque chose à l'autre. C'est bien de pouvoir communiquer ensemble, de partager ses problèmes, de chercher des solutions. Dans le cours informatique, on est tous assis l'un à côté de l'autre, chacun aide tout le monde. C'est ce que je trouve génial, c'est qu'il y a un climat un peu familial* »[22]. Outre l'importance de l'ambiance et du sentiment d'appartenance, Jacques met aussi en exergue la question des bénéfices retirés de la pratique photographique : « *Je ressens une satisfaction énorme en fait, d'avoir réussi quelque chose. Des fois, il y a aussi des images que je fais et que je ne trouve pas bien. Mais d'autres les trouvent parfaites ce qui me ramène aussi une certaine satisfaction. En fait ça me rapporte que du bonheur* »[23].

19. Entretien avec Jacques, 2. 02. 2009, p. 4.

20. Entretien avec Jacques, 2. 02. 2009, p. 6.

21. Entretien avec Jacques, 2. 02. 2009, p. 2.

22. Entretien avec Jacques, 2. 02. 2009, p. 4.

23. Entretien avec Jacques, 2. 02. 2009, p. 4.

6.4. L'exposition de soi par les images comme forme de reconnaissance sociale.

La dernière étape avant le départ de Jacques, en avril 2009, a été la finalisation de son travail photographique et le montage de son exposition. Cette étape visait à mettre en valeur sa démarche, à rendre compte de son investissement, à structurer son parcours et à ritualiser la fin de sa participation à l'atelier.

La question de l'exposition de ses images a préoccupé Jacques durant plusieurs semaines. En effet, il s'est adressé à chaque intervenant de l'atelier de manière individuelle en exprimant ses inquiétudes, notamment celles liées à la charge de travail que cette exposition représentait. Jacques a pu toutefois partager son état de tension : « *Cette exposition représente pour moi une grande valeur car elle va me rapporter beaucoup. J'ai un problème avec les personnes, avec mon entourage. J'aime bien être seul et j'ai un peu des problèmes à être avec beaucoup de monde autour de moi. J'ai l'impression que je n'ai pas de valeur sur cette terre. Je cherche toujours pourquoi je suis là. Quand je vais pouvoir montrer cette exposition à tout le monde, à mon entourage, je pense que ça va m'apporter énormément de joie et de motivation. La motivation, je l'ai déjà maintenant. Je suis à fond dedans Je fais le maximum mais ça me stresse, car il y a deux ou trois personnes qui savent que je vais faire cette exposition. C'est que les gens, ils attendent quelque chose de moi, ça me stresse deux fois plus* »[24]. Jacques appréhende le regard des autres sur sa personne et son travail artistique. Cet état de tension rend compte du mouvement qu'il opérait face à ses relations familiales et sociales, dans une perspective d'interactions qui peuvent venir renforcer les liens et, par conséquent, la reconnaissance de sa personne. Avec une place encore mal définie socialement et en perpétuel questionnement sur le sens de son existence, Jacques ressentait bien l'enjeu de devoir répondre à ces questions et envisager de sortir de la situation d'entre-deux dans laquelle il se trouvait depuis de nombreuses années.

L'autre défi auquel Jacques devait faire face était celui de trouver un emploi. En effet, dans le cadre de l'atelier, il a montré des compétences techniques et sociales au-dessus de la moyenne. Sa capacité à comprendre rapidement des consignes, son approche méthodique de la photographie, ainsi que le respect qu'il a porté à autrui et au matériel montrent des qualités positives.

Cependant, ce que craignait Jacques, c'est la dimension temporaire de l'emploi comme il le soulignait avec justesse : « *Pour moi ça a une grande importance, car j'ai toujours eu du travail temporaire. On ne m'a jamais laissé une chance pour un travail fixe, suite à mon accident professionnel. Et puis pour moi ça a une grande importance, car je ne peux pas rester à la maison à rien faire. Là, je recommence à réfléchir, à me dire pourquoi je suis là* »[25]. Rester actif et s'inscrire dans un continuum sont deux éléments structurants pour Jacques qui présentait une personnalité angoissée et dépressive : « *… je me remets toujours en question. Bon à présent c'est plus trop*

24. Entretien avec Jacques, 2. 02. 2009, p. 5.

25. Entretien avec Jacques, 2. 02. 2009, p. 6.

le cas, mais encore il y a peu de temps, j'avais vraiment envie de me suicider parce que je me posais la question pourquoi je suis là, qu'est ce que je fais là. De toute façon, le but de la vie c'est de mourir, tout le monde meurt. Et puis si je suis à la maison en train de rien faire, là je me remets en question. Puis après deux tentatives de suicide, il peut bien en avoir une troisième »[26]. Les propos de Jacques relèvent la nécessité de préserver des activités alternatives à l'emploi temporaire afin de le maintenir dans une dynamique tournée vers l'extérieur permettant de s'inscrire dans un système de participation et de valorisation sociales, au travers d'actions qui visent sa progression. Certes, cette situation ne répond pas de manière fondamentale à la question du sens de l'existence que se posait Jacques mais elle permet d'ouvrir une perspective qui n'avait pas encore été explorée jusqu'à présent.

En conclusion.

Il existe chez Jacques un désir de reconquérir un cadre normatif, à travers un emploi à même de lui offrir un support de structuration identitaire et de reconnaissance. Or la fragilité existentielle de Jacques obstrue le passage d'un état d'assisté à une condition de travailleur telle qu'il l'espère, soit sous la forme d'un contrat à durée indéterminée en qualité de chauffeur. Ce que Jacques recherche surtout à travers le travail, c'est de pouvoir obtenir une situation stable et sécurisée. Cependant, le marché économique exige efficacité, disponibilité et flexibilité dans un état de permanence sans failles. L'enjeu qui se pose, depuis près de quinze ans aux acteurs de l'action sociale, est bien la réponse à donner face à cet ensemble de contraintes et d'obstacles, afin que l'individu s'insère durablement dans un système de production de biens et de services marqué par la concurrence dans une logique de profits économiques.

Les politiques d'activation commettent un leurre en produisant des injonctions paradoxales en direction des individus affaiblis dans leur position socio-économique. Dire qu'il s'agit de faire la preuve de sa volonté et de sa détermination pour « *gagner* » un travail alors que les réponses en termes d'emploi et de formation restent accessibles aux « *meilleurs* » de la société néo-libérale, c'est renforcer le sentiment de culpabilité chez les plus démunis.

L'accompagnement par la médiation ne répond pas directement au projet professionnel de Jacques. Cependant, il reste un moyen « *par défaut* » et en attendant « *meilleure fortune* », d'envisager la question de la transition d'une situation donnée à une autre envisagée. L'histoire de Jacques, comme la plupart des trajectoires des participants de l'atelier photographique « *Reflets* », met en exergue la nécessité d'interroger le sens de la justice sociale à partir de positions d'inégalités de plus en plus marquées. La médiation par l'objet artistique peut, nous semble-t-il, restaurer des liens sociaux et inaugurer de nouvelles formes de participation sociale qui s'inscrivent d'abord dans une production symbolique de l'existence.

26. Entretien avec Jacques, 2. 02. 2009, p. 7.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

— BOUTINET Jean-Pierre, « Vulnérabilité adulte et accompagnement de projet : un espace paradoxal à aménager », pp 27-49, *in* BOUTINET Jean-Pierre, DENOYEL Noël, PINEAU Gaston, ROBIN Jean-Yves (Eds), *Penser l'accompagnement adulte. Ruptures, transitions, rebonds*, Paris, PUF, 2007.

— CASTEL Robert, *L'insécurité sociale. Qu'est-ce qu'être protégé ?*, Paris, Seuil, La République des Idées, 2003.

— DELORY-MOMBERGER Christine, « Scénarios biographiques et "technologies de soi" dans les politiques sociales d'insertion professionnelle », pp. 112-126, *in* BIARNÈS Jean, DELORY-MOMBERGER Christine (Eds), *Le sujet et l'évaluation des politiques sociales*. Nantes, Pleins Feux, 2006.

— DUVOUX Nicolas, « Le contrat d'insertion et les scènes de la disqualification », pp. 153-164, *in* PAYET Jean-Paul, GIULIANI Frédérique, LAFORGUE Denis (Eds), *La voix des acteurs faibles. De l'indignité à la reconnaissance*, Rennes, PUR, 2008.

— FUSTIER Paul, *L'enfance inadaptée, Repères pour des pratiques*, Lyon, PUL, 1993.

— GABERAN Philippe, « Introduction », pp. 13-15, *in* ÉQUIPE DU FOYER D'ACCUEIL ET DE PROMOTION HUBERT-PASCAL (Ed.), *L'art ça nous regarde. Préalables à des pratiques d'atelier, repères, concepts*, Paris, Champ social, 2001.

— HILAIRE Marie-Magdeleine, « Restaurer la capacité d'être acteur », pp. 67-71, *in* HILAIRE Marie-Magdeleine (Ed.), *Action de réinsertion, Mettre en place de nouveaux services. Culture et lutte contre l'exclusion*, Issy-les-Moulineaux, ESF, 2001.

— PITTET Christophe, *De l'ombre à la lumière, La photographie comme outil de création du lien social. Récit de quatre femmes en prison*, Genève, Institut d'études sociales, 2002.

— SOULET Marc-Henry, « Une solidarité de responsabilisation ? », pp. 86-103, *in* ION Jacques (Ed.), *Le travail social en débat(s)*, Paris, La Découverte, 2005.

— WINNICOTT Donald W., *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Paris, Gallimard, 1975.

Arts de la rue et ruralité.

Comment une action culturelle et artistique peut être vecteur de lien social en milieu rural.

Charles **GOURGEON**

Directeur du CADA ALTHEA, Le Mans, co-fondateur et organisateur du festival Fenêtres sur rue*, Bonneval (Eure-et-Loir) 1996-2002.*

1. Introduction.

C'est dans une commune rurale de 4500 âmes que fut organisée en 1996 la première représentation d'un festival d'arts de rue. Initialement prévu pour étoffer une fête patronale à bout de souffle, il fut, par la suite, reconduit annuellement durant sept années. En effet, loin de s'imaginer que cet événement, de prime abord festif, serait reconnu, par la suite, pour son caractère indéniablement culturel, ses organisateurs ne se faisaient guère d'illusion quant à son impact immédiat sur la population. En effet, sur ce territoire dépourvu de toute infrastructure adaptée, le développement de la pratique culturelle et artistique, n'avait pu se faire que de façon ponctuelle par le biais d'associations animées par des personnes bénévoles. Le dernier cinéma y avait fermé définitivement ses portes quelques dizaines d'années auparavant et aucune demande particulière n'avait émergé d'une population apparemment satisfaite ou, du moins, résignée. Un centre de loisirs très actif et novateur hébergeait des associations proposant des cours de dessin et un atelier théâtre pour les jeunes, tandis qu'une dynamique compagnie de théâtre amateur montait annuellement, de façon très professionnelle, une pièce du répertoire classique, réservé à un public éclairé.

Bref, en termes de culture, en ce milieu rural, tout semblait indiquer qu'on s'y entendait plus dans celle de céréales que dans celle des spectacles vivants. Ignorant cet *a priori*, la programmation de cette première édition fut préparée avec soin dans le but de capter le promeneur et de l'inviter à assister aux spectacles. Quelle fut donc la surprise des organisateurs quand, dès le premier spectacle, ils purent observer la présence d'un important public. Le soir même de ce premier festival d'arts de rue — quatre spectacles donnés par quatre compagnies professionnelles — un constat s'imposait : contrairement aux idées reçues, le public rural s'intéressait aux spectacles à vocation culturelle ! Il ne restait plus qu'à aller un

peu plus loin et faire partager cette conclusion aux financeurs potentiels (collectivités et autres tutelles) afin de les convaincre d'investir dans ce projet qui, en 1996, était loin de faire l'unanimité, la création d'un festival d'arts de rue en milieu rural. Ce qui fut fait puisque dès la deuxième année, la DRAC (*Direction Régionale des Affaires Culturelles*), le Conseil régional et le Conseil général aux côtés de la Ville (qui soutint le projet dès le premier jour) participèrent au financement de cette aventure qui devait durer sept ans. En marge de l'organisation artistique, administrative et technique des festivals qui se succédèrent et qui ne cessèrent de gagner de l'importance en nombre de spectacles proposés mais aussi en notoriété se traduisant par une forte évolution géographique (présentation de spectacles dans plusieurs villes ou villages du canton), l'équipe a utilisé cette expérience pour mener à bien l'analyse du phénomène que nous proposons ici.

2. Une société rurale en pleine mutation (nouvelle société néo-rurale).

Depuis de nombreuses années, nous ne pouvons que constater la plus importante transformation que la société rurale ait jamais connue. Cette tendance, amorcée dans les années soixante, ne cesse de s'accentuer sur le territoire rural français avec deux mouvements concomitants, d'une part, une forte diminution du nombre des agriculteurs (9,9 % en 1990 contre 33,8 % en 1962)[1] et une augmentation du nombre de cadres moyens et supérieurs (14,9 % en 1990 contre seulement 3,9 % en 1962)[2] et du nombre de retraités (issus du monde rural ou non). Ce bouleversement est la conséquence directe de l'engorgement des zones urbaines et de la sensation (ou l'illusion), souvent répandue parmi leurs habitants, que la qualité de vie est bien meilleure à la campagne, du retour aux sources d'une population retraitée d'origine rurale ayant séjourné en ville le temps d'une vie professionnelle, et de la délocalisation, pour des raisons d'attractivité économique promues par les collectivités territoriales dynamiques, de certaines entreprises vers les zones rurales.

Or, durant plus d'un siècle, du lendemain de la guerre de 1870 jusqu'à nos jours, différentes phases migratoires des campagnes vers les villes, plus ou moins espacées et de différentes importances (l'exode rural) ont vidé de nos campagnes les populations non directement liées à l'activité agricole. « *En un siècle*, nous disent Bernard Hervieu et Jean Viard[3], *les campagnes françaises, fourmilières démographiques, artisanales, industrielles et agricoles se constituent en ghetto paysan, dans un mouvement d'une grande cohérence politique, idéologique et démographique* ». Ainsi naquit une société paysanne dotée de ses codes sociaux et culturels.

Le nouveau mouvement migratoire vers les campagnes, retournement du phénomène d'exode rural,

1. Source : SEGESA-INSEE.

2. *Idem.*

3. Bernard HERVIEU, Jean VIARD, *L'archipel paysan. La fin d'une république agricole*, La Tour d'Aigues, Editions de l'Aube, 2001, p. 55.

4. Bernard HERVIEU, Jean VIARD, *Au bonheur des campagnes*, La Tour d'Aigues, Editions de l'Aube, 2001, p. 17.

combiné au développement technologique lié aux communications, transports et nouvelles technologies (Internet) vient bouleverser cette société paysanne, tant sur le plan social que culturel. « *Ainsi, urbains et ruraux pensent de plus en plus de la même manière sur de multiples sujets, mais ils restent convaincus de penser différemment les uns des autres…* »[4].

En 1985, dans son article écrit pour la revue *POUR*, Gérard Courtois[5] constatait que l'atout du monde rural dans son développement résidait justement dans le sentiment de rejet de la population rurale vis-à-vis d'une société urbaine « *anonyme et quadrillée* » ainsi que dans l'émergence de son besoin de construire un « *tissu social vivant* ». Aujourd'hui, vingt-cinq ans plus tard, on constate que non seulement le mouvement de migration de la ville vers la campagne s'est accentué, mais encore que ce « tissu social vivant », qui devait constituer une alternative à la société urbaine « anonyme et quadrillée » s'en retrouve mis à mal. Par défaut de moyens, de volonté politique, voire de clairvoyance et de lucidité, grand nombre de communes ont opté pour un développement démographique, en créant des zones pavillonnaires en périphérie de leur ville ou village sans pour autant se doter d'infrastructures et de services sociaux et culturels adaptés. C'était sans prévoir que cette nouvelle population transporterait avec elle, ses caractéristiques de population urbaine, ses problématiques sociales et ses exigences quant aux commodités offertes par les métropoles. Jouir de la tranquillité — toute relative quand il s'agit d'un lotissement dépourvu d'espaces communs — et de l'immersion dans un environnement naturel ne parvient pas toujours à compenser les contraintes d'approvisionnement, de transport vers le lieu de travail, de garde de jeunes enfants… et de distractions pour les adolescents habitués à bénéficier d'occupations et de lieux de divertissement. Au terme d'une étude menée dans les années quatre-vingt sur le mode de vie des jeunes ruraux, Nicole Eizner[6] concluait : « *Finalement, ce qui distingue au premier chef les jeunes de leurs homologues urbains, ce ne sont plus ni des valeurs, ni des formes spécifiques d'inter-connaissance, mais la volonté d'enracinement, un désir d'une vie plus calme, plus tranquille… à condition bien sûr de pouvoir aller en ville facilement pour des loisirs !* ».

Ainsi, nos campagnes, souvent dépeintes par des clichés de quiétude, de qualité de vie et d'authenticité, ne risquent-elles pas de se peupler de familles qui, rapidement désenchantées ou ne pouvant s'intégrer harmonieusement à cette société d'accueil (accueillante ?) qui aura « oublié » de prévoir les conséquences de leur installation, se verront attribuer de fait une qualité de population annexe ? Ne va-t-on pas fabriquer des zones périurbaines dépourvues d'âme et en quête de reconnaissance ?

5. Gérard COURTOIS, « Le triangle des Bermudes », *POUR*, mai-juin 1985, p. 2.

6. « Les modes de vie des jeunes ruraux », *Futuribles n°109*, 1987, p. 8.

3. Le monde rural remis en culture.

Ainsi, aujourd'hui, une question se pose : comment faciliter l'intégration de ces nouveaux migrants tout en accompagnant la société rurale dans son évolution naturelle ?

Nous écarterons volontairement ici le domaine pratique de l'adaptation des infrastructures touchant les secteurs socio-éducatifs, de loisirs, des transports… des villes et villages ainsi exposés à un accroissement massif de leur population, considérant que cela reste de la responsabilité des municipalités qui ont volontairement engagé un processus d'expansion. Nous nous contenterons plutôt d'une approche sociale, et plus particulièrement socio-culturelle, en lien avec l'expérience exposée plus haut. Comment l'art et la culture peuvent-ils jouer un rôle moteur dans la construction de ces nouvelles sociétés « *rurbaines* » ?

La dynamique du changement « *oblige à considérer le développement culturel non plus comme un luxe dont on pourrait se passer mais comme un moteur du développement économique et social* »[7], ce qui revient à admettre que l'art et la culture sont intimement liés au développement des sociétés, dont celle qui nous intéresse ici. Or, dans la co-contruction de la nouvelle identité culturelle de nos campagnes, ruraux et migrants urbains ont chacun des éléments issus de leurs cultures originelles à mettre en commun. Afin de se singulariser à la fois d'une culture « paysanne » qui, au fil des années, a perdu de son essence et d'une culture urbaine qui, elle aussi, cherche en permanence à se redéfinir, ils doivent inventer ensemble une pratique culturelle propre, intégrant des formes artistiques issues des deux mondes. C'est donc de la conjonction des deux identités culturelles, rurale et urbaine, la première émanant de la société d'accueil et la seconde véhiculée par les nouveaux migrants, que pourrait naître une nouvelle culture rurale.

Depuis les années quatre-vingt, les politiques culturelles se sont accrues et tournées vers le monde rural. Ainsi, une convention signée le 17 juillet 1990 par les ministères de la Culture et de l'Agriculture s'est donné pour objectif « *[…] de favoriser le création, la diffusion, la pratique culturelle et artistique en milieu rural, de donner aux populations rurales les moyens de maîtriser et de s'approprier les bénéfices de la mise en valeur de leur patrimoine* »[8]. Malgré cette prise de conscience politique, on peut constater que beaucoup de communes rurales, préoccupées par des problèmes d'aménagement du territoire, de développement démographique (comme nous l'avons souligné plus haut) et de voirie, consacrent peu ou prou des moyens budgétaires à la culture, ce qui exclut l'implantation de services culturels dynamiques et compétents susceptibles de mener une politique culturelle cohérente. De plus, outre les salles dites polyvalentes (anciennement salles des fêtes), rares sont les infrastructures capables d'accueillir des manifestations culturelles telles que concerts ou encore représentations théâtrales dans des conditions

7. COLLECTIF VAISON, *Aujourd'hui la culture du monde rural*, Toulouse, Université Rurale Nationale, 1987.

8. *Action culturelle et milieu rural. Analyse et exemple*, Ministère de la Culture et de la Francophonie, 1994.

acceptables. Bien évidemment, quelle municipalité irait investir des milliers d'euros dans la création de lieux spécialement dédiés aux spectacles sans être absolument certaine de son succès, surtout quand d'autres besoins, réclamés par les habitants, se font sentir… Néanmoins, les territoires ruraux regorgent de richesses patrimoniales et autres sites propices à la diffusion culturelle. De plus, comme le souligne André Pacher[9] en introduction de son article, la culture rurale ne saurait se satisfaire, du fait de son histoire et de sa culture historique, d'une culture « *parachutée* » de la capitale ou des métropoles françaises via la télévision ou Internet. Ainsi, il estime que le monde rural doit, afin « *d'articuler remise en culture et développement* », inventer « *enfin une action culturelle qui débouche sur la création contemporaine, sur une culture rurale moderne, intégrant la tradition pour mieux la dépasser* » (p. 67) ; ainsi, « *en milieu rural, l'action culturelle est à inventer […]* » (p. 73).

L'expérience qui a été menée lors de l'implantation du festival des arts de la rue a su révéler un certain nombre de réponses à ces questionnements. Tout d'abord, il nous a montré que la population de ce nouveau monde rural, qu'elle soit de souche ou issue de la migration venue des grandes agglomérations, étaient en demande de culture. Puis, au fil de ses programmations, il a mis en évidence le fait qu'il n'était pas indispensable d'avoir des lieux dédiés pour présenter des spectacles de qualité mais qu'au contraire, ceux-ci parvenaient à s'intégrer dans le patrimoine architectural de l'espace urbain, voire à les mettre en valeur. Enfin, la ville a unanimement suscité l'intérêt des compagnies accueillies qui y ont trouvé une qualité de jeu qu'elles ne rencontrent que rarement dans les grands festivals.

Contrairement aux spectacles de salle, souvent lourds, coûteux à mettre en scène et qui nécessitent des espaces de jeu spécialement adaptés et dotés d'équipements adéquats, le spectacle de rue offre la possibilité d'être présenté dans n'importe quel espace urbain, sous réserve, bien entendu, qu'il corresponde aux impératifs de la mise en scène. Mieux encore, parce qu'il est le plus souvent écrit pour la rue, et aussi, parce qu'il a pour vocation de s'adresser au passant, il s'attribue des espaces scéniques dans le patrimoine urbain existant (cours, places, ruelles, etc.) : ainsi, il n'est pas rare, lors d'une visite de repérage, que l'artiste souligne l'aspect intéressant et pittoresque d'un lieu qui, parce qu'il est fréquenté au quotidien par la population, a perdu, à ses yeux, son cachet. On peut donc, sans exagérer le trait, attribuer au spectacle de rue la qualité, outre de s'intégrer dans le patrimoine architectural local, celle de contribuer à sa mise en valeur.

Mais qu'entendons nous donc, au fait, par « *arts de rue* » ?

Bien que nous ayons, en début de ce texte, apporté des bribes de réponse à cette question, il nous appartient de préciser ce qui se cache derrière cette dénomination d'une pratique artistique qui, bien qu'existant depuis toujours, a pris, depuis quelques décen-

9. André PACHER, « Verticalement, horizontalement », *POUR* n°101, mai-juin 1985.

nies une ampleur conséquente. En France, des théâtres de tréteaux, montreurs d'animaux et autres saltimbanques qui exerçaient leur art de foire en foire dès le XI^{ème} siècle, au théâtre forain des foires parisiennes du XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècle, le théâtre de rue a repris une place qui lui revenait de droit pour son rôle joué au bénéfice de la diffusion culturelle dans les années quatre-vingt[10]. Avec, en 1986, la création par Michel Crespin du F*estival international du théâtre de rue d'Aurillac* puis, en 1993, d'un centre national de ressources des arts de la rue et des arts de la piste par le ministère de la Culture, *HorsLesMurs*[11], le nombre d'événements dédiés aux arts de la rue ne cesse de progresser. Pour autant, il serait inexact de parler d'un quelconque phénomène de mode : cette forme de diffusion culturelle, puisque c'est bien de cela qu'il s'agit, répond bel et bien à une demande du public et des collectivités qui investissent dans l'organisation de ces événements.

Revenons un instant à notre expérience ; partis initialement d'une simple programmation de spectacles professionnels, les organisateurs ont rapidement complété leur activité, aux côtés de compagnies en recherche de nouveaux partenaires, par la création et la coproduction de spectacles. Ainsi, les compagnies ont-elle été accueillies en résidence le temps d'organiser des répétitions en public — ce qui généralement n'est pas aisé à faire dans les grandes villes — ou de travailler le spectacle en lui-même. Ces moments ont donné lieu à des rencontres avec le public rural — ces « filages » étant généralement organisés le jour de marché — où comédiens et organisateurs ont pu observer que ce public leur accordait le plus vif intérêt. Il ne fut d'ailleurs pas rare que des personnes allaient, en fin de représentation, apporter aux comédiens leurs commentaires et appréciations. Une rencontre avec des écoliers et des artistes fut même organisée, au grand plaisir de l'ensemble des participants. De même, lors des festivals qui se sont succédés durant sept années, nous avons pu constater, autour d'un spectacle donné, un rapprochement des différentes populations spectatrices (âges, origines sociales, etc.), une libération de la parole dans l'expression des avis divers, et ce quel que soit le spectateur. Ruraux de souche ou urbains en villégiature, spectateurs aguerris et connaisseurs ou badauds attirés par l'ambiance du spectacle, tous communiaient autour des artistes.

Au fil des années, la programmation s'est affinée, pour se doter d'une trame bien précise, avec la cohabitation de spectacles de divers niveaux d'intérêt, de difficultés culturelles et divers types de pratiques artistiques. Ainsi, il fut possible de proposer au public un choix le plus large possible mais aussi, par la suite, de constater une évolution de son centre d'intérêt : celui qui, lors de la première diffusion du festival, ne s'intéressait qu'aux spectacles visuels, finit par suivre un opéra de rue et fredonner l'air de *Figaro* de Rossini…

10. Voir article de Morgane LE GALLIC *in Le Goliath, guide des arts de la rue et des arts de la piste*, HorsLesMurs, 2008.

11. *HorsLesMurs* (*http://www.horslesmurs.fr*) est un centre qui développe « missions d'observation et d'accompagnement des pratiques artistiques hors les murs à travers des activités d'information, de documentation, de formation, d'expertise, d'étude et d'édition » (extrait du site « ACCUEIL > Qui sommes-nous ? »)

Bien entendu, il serait présomptueux d'établir, à partir de cet exemple, une règle générale. Néanmoins, on peut constater une recrudescence du nombre de ces événements sur notre territoire rural qui, pour peu qu'ils parviennent à obtenir des financements pérennes et nombreux, « utilisent » l'action culturelle véhiculée par les arts de la rue et les spectacles vivants[12] pour générer un développement économique et social ou mener des actions socio-éducatives sur leur territoire.

4. La culture, outil de lien social.

Peut-on concevoir, aujourd'hui, une action sociale sans en passer par l'art et la culture ? Ou plutôt, l'art et la culture ne peuvent-ils pas intervenir comme vecteur de lien social ?

Dans toute société à la recherche d'une identité, ainsi que nous avons pu le constater dans les cités avec les mouvements « rap », « hip-hop » et la recrudescence des « tags » et autres « fresques urbaines », l'art a toujours joué un rôle important. Qu'il manifeste un mal être ou qu'il témoigne d'une réalité sociale, l'art, qu'il soit musical ou théâtral, est un lien important entre les individus d'une même communauté. Aujourd'hui, le monde rural poursuit son évolution vers une société mixte, regroupant à la fois des personnes de souche paysanne ou, plus récemment, rurales et des migrants de grandes villes. La poursuite des ambitieux programmes de développement entrepris par certaines de ces communes risque de générer, si la mise en place d'un développement social et socio-éducatif n'est pas engagé simultanément, des déséquilibres démographiques et sociaux graves. Certes, l'action culturelle ne pourra jamais combler une carence en infrastructure (accueil petite enfance, espace jeune, moyens de transport, centre social ou socio-culturel, etc.), et ce n'est pas là sa vocation. Toutefois, elle peut intervenir pour la création d'un lien social fort entre l'ensemble de la population sur un projet commun mettant en œuvre une action artistique. Parce qu'ils valorisent le patrimoine — et pas n'importe lequel : le leur, celui de « *leur ville* » —, parce qu'ils sont facilement accessibles à tous — « *cultureux* » ou pas, ou encore, quoique relayant plutôt une représentation urbaine —, parce qu'ils ont su s'adapter merveilleusement bien au milieu rural, les arts de la rue apparaissent comme une pratique artistique particulièrement adaptée à cette tâche. Un récent reportage télévisé sur le festival « *le Nombril du Monde* »[13] organisé à Pougne-Hérisson, montrait que, outre le fait d'accueillir de nombreux spectateurs lors de ses éditions annuelles, il avait permis d'attirer une population nouvelle, de créer trois emplois et refaire vivre la commune à tel point que le nombre d'enfants pourrait permettre d'y rouvrir une classe ! Si ce n'est pas une action sociale réussie…

12. Comme, par exemple « Culture et Territoires en Lorraine, scène conventionnée multi-sites pour le spectacle vivant en milieu rural ». *http://www.scenes-territoires.fr* ou encore, à Pougne-Hérisson, avec son festival « *Le Nombril du Monde* ».

13. Voir site internet « *Le Nombril du Monde* » de Pougne-Hérisson et de la Communauté de Commune Espace en Gâtine. *http ://www.nombril.com*

Que fait le théâtre au travail social ?

Thierry **COMBE**

Comédien, metteur en scène et éducateur spécialisé.

Prélude.

— Paulette : « *Mais qu'est-ce que vous croyez qu'on va être capable de faire sur scène ?* »

— Moi : « *Ben justement avant de venir je me demandais ce que vous auriez envie de faire sur scène, ce dont vous voudriez témoigner, le message que vous voudriez porter…* »

— Paulette : « *Eh bien…* [un temps] *qu'à 92 ans, enfin qu'à nos âges, on est encore capable de faire du théâtre* »

— Moi : « *C'est déjà un beau message, autre chose ?* »

— Paulette : « *Qu'il y a de l'espoir, que la vie ne s'arrête pas à 50 ans…* »

1. En guise de présentation.

Il me parait important avant de vous embarquer à l'assaut des lignes qui suivent de prendre un temps pour préciser qui je suis, et d'où je parle. C'est, je pense, se donner un cadre pour mieux se comprendre, éviter ainsi, peut-être, quelques malentendus[1], et donner à percevoir l'angle qui est le mien pour aborder cette question « *Qu'est-ce que la culture et l'art font au travail social ?* ».

Je suis entré en formation à l'IRTS de Franche-Comté en 2005, après 7 années d'activités professionnelles dans le domaine du bâtiment[2]. J'avais alors 29 ans. Pendant mes trois années de formation pour obtenir le diplôme d'éducateur spécialisé, j'ai axé une part de mes nombreuses réflexions autour de la relation entre *Théâtre* et *Éducation*. Ce fut d'ailleurs le thème de mon mémoire de fin d'études[3]. Ayant réussi l'examen, j'ai ensuite travaillé pendant près d'un an dans un GEM[4] à Champagnole (Jura). Des circonstances imprévues ont permis que je sois aujourd'hui comédien et metteur en scène notamment au sein de ma propre compagnie *POCKET Théâtre*. Dans le cadre de ces nouvelles activités, j'encadre

régulièrement des créations théâtrales mettant en scène des *publics spécifiques*[5]. J'imagine que c'est ce parcours et les expériences qui l'ont jalonné qui font que je me retrouve aujourd'hui invité à collaborer à la rédaction d'un numéro des Cahiers du travail social axé autour de « *Cultures, arts et travail social* ».

Vous aurez probablement déjà supposé que je me contenterai de tenter de répondre à la question plus réduite : « *Qu'est-ce que le **théâtre** fait au travail social ?* ». Tout simplement, parce que je choisis (un peu facilement) de parler de ce que je connais…

Je tiens à préciser encore que si aujourd'hui je suis *comédien* et *metteur en scène*, je pense toujours être *éducateur*. Non pas parce que j'assume des mises en scène de spectacles donnés par des comédiens amateurs dont la particularité est d'être accueillis en foyer d'hébergement ou en maison de retraite, de travailler en ESAT (*Établissement et Service d'Aide par le Travail*) ou d'être scolarisés en lycée au sein d'une classe UPI (*Unité Pédagogique d'Intégration*), etc. Mais parce que je pense, d'une part, que quel que soit le public avec lequel je suis embarqué dans un processus de création théâtrale, ma manière de faire du théâtre puise une part de ses fondements théoriques dans ma formation d'éducateur, mais parce que, surtout, tout comme Eric Weil, je pense que « *tout homme, qu'il le veuille ou non, éduque, par son discours et sa manière d'agir, ceux avec lesquels il est en rapport […]* »[6].

Je souris d'ailleurs à l'écriture de ces dernières lignes. Souvent, notamment à l'IRTS de Franche-Comté, il m'a été demandé de choisir : être éducateur ou comédien, être éducateur ou animateur, être metteur en scène ou éducateur. Comme pour me faire apprendre la différence entre le haut et le bas, la nuit et le jour, l'ombre et la lumière… J'ai fait effectivement des choix dans ma trajectoire professionnelle, mais il ne s'agissait pas pour moi de choisir entre différentes appellations.

Le propos qui suit est donc la présentation de la pensée d'une même personne qui est *comédien*, *metteur en scène* et *éducateur*.

2. Le théâtre prépare la séparation.

S'il y a un moment que j'apprécie dans la mise en scène d'un spectacle, ce sont les derniers instants avant la première représentation. Nous sommes alors au bout d'une aventure humaine. Les comédiens sont prêts. Je le leur fais savoir, et je me retire. Je ne peux plus rien pour eux. Je sens bien qu'intérieurement cela m'ébranle. Mais je suis heureux de les laisser, livrés à eux-mêmes, parce que je leur fais confiance et je les sais capables de se passer de moi.

Pour moi, c'est là une part de l'intérêt du théâtre. Il prépare à la *séparation*. Il me semble justement que

1. Bien que les malentendus ne m'effraient pas…

2. Pendant deux ans, en tant que professeur dans la section *Bâtiment* d'un *Centre de Formation Professionnelle* à Fada N'Gourma au Burkina Faso, et ensuite pendant cinq ans en tant que chargé d'opération au sein de *Jurahabitat* à Lons-le-Saunier dans le Jura.

3. Thierry COMBE, *Le Théâtre Jaune, ou les conditions d'un théâtre qui rend acteur*, sous la direction de Gérard CREUX, IRTS de Franche-Comté, 2008.

4. Groupe d'Entraide Mutuelle.

5. Je qualifie de publics spécifiques des groupes de personnes qui sont sous la responsabilité d'établissements ou de services sanitaires, judiciaires, sociaux ou médico-sociaux.

6. Eric WEIL, *Philosophie politique*, Paris, Vrin, 1966, § 18, p. 54.

cette expérience faite de la *séparation* dans le domaine théâtral peut avoir un intérêt aussi dans le domaine du travail social, de l'accompagnement de la personne.

Je voudrais donc prendre un peu de temps pour préciser ma pensée sur cette question de la *séparation*.

Tout d'abord, la *séparation* n'est pas à comprendre sur le mode d'une absence immédiate, que nous pourrions traduire trivialement par : « *je te quitte* », ou « *je te plaque* », voir « *je te lâche* »… Ainsi déclinée, en forme d'abandon, elle créerait un vide pour la personne confiée ou le comédien, qui, s'il tendrait probablement à satisfaire l'ego de l'éducateur ou du metteur en scène, ne donnerait pas les moyens à la personne ainsi esseulée d'exister sur la scène de théâtre, ou sur la scène de la vie.

« *Sur le plan théâtral, le metteur en scène entretient avec l'acteur une relation particulière. D'abord sous une forme de dépendance. Le déroulement du spectacle, la mise en espace, les différents choix sont de son ressort. Il tranche. Il donne le cadre de la représentation à venir. Mais arrivé au stade de la représentation théâtrale, le comédien agit en dehors de sa présence. Le comédien est sur scène face au public. Tout a été construit, bâti, le metteur en scène peut se retirer* »[7]. J'ajouterais même aujourd'hui qu'il **doit** se retirer.

Sur le plan éducatif, le travail de l'éducateur, c'est d'œuvrer à ne plus avoir de travail ! La relation qui lie l'éducateur à la personne qui lui est confiée se doit également d'être pensée comme « *provisoire* »[8]. Lorsque l'éducateur s'engage dans la relation, il doit le faire en ayant à l'esprit que le lien qu'il établit ne doit pas être un lien de dépendance. « *Le projet éducatif impose en effet que les savoirs, connaissances et objets culturels puissent être réutilisés ailleurs et à l'initiative de celui à qui on les a transmis* »[9]. Ceci implique d'ailleurs de s'interroger sur la manière de la transmission[10].

Jean Duvignaud écrit que : « *[…] le même mouvement [est] à l'œuvre dans la création artistique et la vie collective […]* »[11]. Ceci vient donc bien appuyer l'idée que le théâtre, pratiqué dans une institution, par la relation qu'il induit entre l'acteur et son metteur en scène prépare, par analogie, la séparation entre l'éducateur et la personne qui lui est confiée.

Peut-être faut-il maintenant décrire quelques-uns des points de la méthode employée. Ils n'ont rien de révolutionnaire. Je ne pense pas innover. Peut-être paraîtront-ils pour certains être de bon sens… Nous dirons alors que ça va mieux en le disant…

7. Thierry COMBE, *Le Théâtre Jaune, ou les conditions d'un théâtre qui rend acteur*, IRTS de Franche-Comté, 2008, p. 34.

8. Philippe MEIREU, *Revue Française de Pédagogie n°120*, juillet-août-septembre, 1997.

9. *Ibid.*

10. Nous l'évoquerons dans le prochain paragraphe.

11. Jean DUVIGNAUD, *Les Ombres collectives, sociologie du théâtre*, Presses Universitaires de France, Paris, 1965, pp. 8-9.

3. Quelques conditions d'un théâtre qui rend acteur.

Je n'ai pas la prétention de penser que je sais tout sur le théâtre. Il doit y avoir mille manières de faire du théâtre, comme il y a mille manières d'être travailleur social. J'ai choisi une manière de faire du théâtre ; probablement dans la manière que j'avais choisi d'être éducateur. D'un point de vue théâtral, ce positionnement me parait pouvoir s'opérer en fonction de certaines conditions préalables à réunir. Le fondement de toutes, c'est la volonté, quel que soit le type de personnes avec lesquels je travaille, de faire du théâtre. Pas du théâtre-thérapie, pas des exercices de théâtre pour aller mieux. Non, du théâtre, un point c'est tout ! « *Est-ce que c'est thérapeutique de jouer un spectacle devant des gens ? Mais on s'en fout ! Ca permet aux gens de s'exprimer […]* »[12]. Faire du théâtre, et puis c'est tout !

Ce préalable étant posé, je vous propose une balade au plus près de trois conditions que j'ai choisies de mettre en avant : la *représentation*, le *lieu* et la *transmission*. Je prendrais plus de temps pour évoquer ce dernier point car il me parait être le pivot autour duquel s'articule l'ensemble…

La représentation.

Commençons par la fin. La représentation me parait être primordiale comme objectif de finalisation d'un processus de création théâtrale. Ce n'est pas toujours une condition agréable à tenir en ce qu'elle impose d'exigence. Je n'ai jamais fait passer le résultat avant la manière d'y arriver. La fin ne justifie pas tous les moyens. Mais, l'objectif de la représentation donne justement des moyens. Elle permet à tous les membres du groupe qui crée de se tourner vers le même objectif. Comme le rappelle Constantin Stanislavski, ce « *sentiment d'effort collectif* »[13] est un élément contribuant à l'état de création dramatique. C'est ce que décrit également Peter Brook dans son ouvrage *L'espace vide. Écrits sur le théâtre*[14] : selon lui, le théâtre offre, à travers l'objectif de la représentation, un but commun proche « visible » qui l'est moins dans la vie. Les acteurs s'emploient alors à l'atteindre dans un même engagement.

Et ce qui me parait particulièrement intéressant quand il s'agit de répondre à une demande d'une institution médico-sociale, c'est lorsque les membres du groupe sont d'origines multiples : usagers, membres du personnel, bénévoles, etc. Tout le monde se tourne vers le même objectif. Alors, dans le moment de la représentation et comme dans les temps de répétitions, des situations inattendues surgissent du fait de positionnements différents entre ces acteurs.

Cependant la représentation ne doit pas devenir une source d'angoisse pour les comédiens. Le metteur en scène doit alors se soucier de chacun. Être attentif à leurs possibilités et aussi à leurs limites. À

12. Jean OURY, « Paroles croisées, Contrainte ou thérapie ? » *in* Hors-série de la revue Cassandre, *L'art en difficultés, Les hors-champs de l'art, Prisons, psychiatrie, quelles actions artistiques ?*, Editions Noÿs-Cassandre/horschamp, Paris, 2007, p. 32.

13. Constantin STANISLAVSKI, *La construction du personnage*, traduit de l'anglais par Charles Antonetti, Editions Pygmalion, Flammarion, Paris, 2006, p. 279.

14. Peter BROOK, *L'espace vide. Ecrits sur le théâtre*, traduit de l'anglais par Christine Estienne et Franck Fayolle, Editions du Seuil, Paris, 1977, p. 133.

lui d'inventer ses solutions pour que chacun puisse participer à la représentation. Le comédien doit sentir ses forces se révéler au fur et à mesure des répétitions. Chacun de nous en est porteur. « *Une mauvaise herbe est une plante dont on n'a pas encore trouvé les vertus* » dit Ralph Waldo Emerson. C'est bien de cela dont il s'agit. Savoir trouver les vertus. Arriver à inventer des formes qui accueillent chacun là où il en est, là où il peut aller. Par exemple, l'utilisation de l'outil vidéo peut nous être d'une grande utilité pour trouver des solutions allant dans ce sens : être présent lors de la représentation, avoir un rôle dans l'histoire que l'on raconte, participer à la création, tout en ménageant la personne au moment du spectacle.

Le lieu.

Le lieu, c'est ce qui peut permettre la *circulation*. Choisir le lieu, c'est réunir les conditions pour favoriser la circulation physique et également celle de l'esprit. Même si, comme l'écrit Jean Oury, « *La liberté de circulation, ce n'est pas forcément circuler physiquement, mais c'est que ça circule dans la tête* »[15].

Le lieu des répétitions, le lieu où l'on se retrouve pour créer, n'est pas anodin. Pour des raisons pratiques, il doit pouvoir devenir rapidement le même que celui des représentations. Mais surtout, il doit être un autre que celui du lieu de vie. Changer de lieu, c'est se donner l'occasion de changer de cadre, de changer d'habitudes, de sortir de la routine du quotidien, de s'offrir la possibilité de pratiquer physiquement de nouveaux chemins, de faire des rencontres nouvelles, de se retrouver sur un terrain inconnu, sur lequel on est ensuite invité à s'exprimer…

Tout ça, ce n'est pas rien. Cela concourt à la qualité de la participation au processus créatif. Et puisque nous posions comme préambule le fait de vouloir faire du « théâtre » quel que soit le public, le mieux c'est de pouvoir être dans un lieu effectivement dédié au théâtre. Il n'y a pas de raison. C'est s'inscrire dans un lieu pour ce qu'on y fait (du théâtre) et non pas pour ce que l'on est ou la définition que la société donne de vous (handicapé par exemple). Une personne handicapée qui répète dans un théâtre se donne les moyens de rétablir une communication entre la catégorie de personnes à laquelle la société lui fait appartenir et le reste de la société. Comme le disent Jacques Ardoino et René Loureau, « *[…] le rétablissement de la communication, la libre communication d'une parole usuellement confisquée et la remise en cause du caractère figé des rôles sociaux, apparaissent comme des moyens de luttes efficaces contre une aliénation sociale surajoutée* »[16].

La transmission.

Une institution, une association, un groupe d'humains me confient la responsabilité de construire avec eux un spectacle. La représentation étant l'objectif commun partagé, la manière d'y arriver se pose alors. C'est dans cette manière de procéder que le *metteur*

15. Article « Le corps et ses entours : la fonction scribe », 2005.

16. Jacques ARDOINO, René LOUREAU, *Les pédagogies institutionnelles*, Collection « Pédagogues et Pédagogies », Presses Universitaires de France, Paris, 1994, p. 12.

en scène et *l'éducateur* ne font plus qu'un. Une première option est possible. Penser personnellement un résultat, définir le rôle de chacun et diriger les comédiens (à la baguette) pour qu'ils fassent ce que j'ai défini. Trois pas en avant. Un pas de côté. « *Dites bonjour à la dame !* ».

Ce n'est pas l'option que j'ai retenue.

L'expérience en matière théâtrale, que j'ai acquise au fil de ma pratique, je veux la partager. Je veux transmettre ce que je sais. Mais je veux que ce soit en toute liberté… Car je sais que le désir d'apprendre est un désir qui ne se commande pas. « *La liberté d'apprendre ne peut pas se déclencher comme le décollage d'une fusée à Cap Kennedy, en appuyant sur un bouton* »[17].

Pourtant, bien qu'ayant choisi de participer au processus de création théâtrale, les membres du groupe qui crée sont sous l'exigence de la contrainte. Une contrainte d'apprentissage qui est donnée par le souhait de produire un « objet théâtral » à faire voir. Pour atteindre cet objectif, chacun doit apprendre.

Contrainte et liberté. Là réside le nœud de cette question de la transmission. Selon Philippe Meirieu, la difficulté de la transmission est une difficulté proprement pédagogique. Cette difficulté réside « *dans cette contradiction inhérente à la pédagogie qui doit penser simultanément l'exigence de la contrainte et la liberté d'apprendre* »[18].

L'exigence de la transmission, si elle n'est pas jumelée à la liberté d'apprendre, peut produire rejet, refus, opposition, etc.

Il faut donc penser « simultanément » les deux. Philippe Meirieu, Paolo Freire et Fernand Deligny donnent, chacun à leur manière, des clés permettant de faire ensemble « contrainte et liberté ».

Pour ces pédagogues, il s'agit, dans un processus de *transmission*, de mettre en œuvre toutes les conditions nécessaires pour que l'autre puisse exercer pleinement sa liberté d'apprendre. Il s'agit de chercher irréductiblement[19] à transmettre tout en sachant que cette *transmission* est entièrement soumise à la liberté qu'a l'autre de s'approprier ou non ce que je lui transmets. Et cette liberté, en tant que pédagogue et metteur en scène, « *je ne peux qu'organiser les conditions pour qu'elle émerge mais en aucun cas la déclencher mécaniquement* »[20].

Il faut donc les traduire dans le processus de création. Toutes les fois où je le peux, je fais en sorte que chaque comédien participe aux décisions qui concernent la « troupe ». Dans le groupe, les éducateurs, bénévoles, participent au même niveau que les autres comédiens aux décisions. Ils n'ont pas plus de pouvoir. Ainsi, ils donnent à voir aux autres l'importance qu'a leur propre parole, leur participation. Pour le metteur en scène, c'est un travail d'équilibriste permanent. Car, il ne s'agit pas non plus de donner le sentiment aux comédiens d'être submer-

17. Philippe MEIRIEU, *Théâtre et transmission*, conférence donnée au stage national du Pôle National de Ressources THÉÂTRE, mars 2004, p. 2.

18. *Ibid.*

19. Aussi « irréductiblement » que les gaulois du village d'Astérix et Obélix se défendent de l'invasion romaine.

20. Philippe MEIRIEU, *Théâtre et transmission*, conférence donnée au stage national du Pôle National de Ressources THÉÂTRE, mars 2004, p. 3.

gés par un processus qui leur reste (encore) inhabituel. Toute la difficulté réside dans le fait de les confronter à des obstacles et des décisions qui soient à leur portée pour qu'ils puissent réussir.

Ces derniers éléments exposés sont applicables à n'importe quel type d'activité concernant leur aspect organisationnel. Ils ne sont pas propres au théâtre.

Mais le théâtre est un outil qui me parait particulièrement propice au processus *participatif* de ses acteurs. À chaque début de création, je ne sais pas ce qui sera présenté sur scène. Cet inconnu originel que je partage avec les autres membres du groupe qui crée permet de laisser l'espace disponible aux propositions. J'ai alors souvent fait l'expérience que ce qui paraissait être un handicap pouvait être une solution. Avec son corps, avec ses mots, avec ses références culturelles, l'acteur s'empare de l'espace scénique et propose. Tout n'est pas retenu dans la construction de l'« objet théâtral » à faire voir. Mais certaines propositions le sont. L'acteur prend part, participe à l'élaboration de ce qui sera présenté. La parole (en mots ou en gestes) de l'acteur n'est pas simplement écoutée et ensuite je fais ce que je veux. Cette parole est entendue et influence la décision.

Conclusion : le lapin, le pneu et l'orang-outan.

Pour finir, je redirai donc que le théâtre offre, par les situations qu'il induit, les moyens de préparer la *séparation*. En quoi est-il différent d'autres disciplines ?

Cette question m'a souvent été posée. Quelle différence peut-il y avoir entre le théâtre pratiqué dans le cadre d'une institution et une autre discipline pratiquée dans le même cadre… La menuiserie par exemple. « *Faire du théâtre ou de la menuiserie dans une institution, c'est la même chose…* » me suis-je même entendu dire… Sans vouloir dénigrer la menuiserie, je pense qu'il y a une différence. Je ne saurais pas trop l'expliquer. C'est un peu comme s'efforcer de chercher le point commun entre un lapin et un pneu. Vous le connaissez ? C'est simple, ils sont tous les deux en caoutchouc… sauf le lapin !

Une autre remarque m'a également été faite : « *C'est bien de vouloir faire du théâtre avec des personnes handicapées… mais le théâtre, c'est avant tout le texte ! On ne va quand même pas faire faire du théâtre à des orangs-outans !* ». Bigre. Là, j'avoue n'avoir pas trouvé de réponse sur l'instant… J'étais un peu interloqué. Peut-être sidéré.

Avec le recul, je dirais que le théâtre peut être le texte, mais que ce n'est plus, depuis un bon nombre d'années, l'unique chemin qu'il peut prendre. Pour faire vite, le théâtre, par les apports de différents moyens techniques (projecteurs, vidéos, etc.), ouvre de nouvelles possibilités d'interprétations aux comédiens… Un spectacle peut donc se construire sans texte récité. De là à faire jouer des orangs-outans… c'est vrai que… bon… je n'ai pas encore eu de demande d'un zoo. Par contre, je sais que n'importe quelle personne quel que soit son handicap ne peut pas être assimilée à un orang-outan. Et je sais aussi que la question du handicap

doit être prise au bon endroit. Faire du théâtre, c'est être porteur d'un message à communiquer au public. Et « *[…] le handicap n'est pas un véritable obstacle à la communication mais simplement* ***une*** *difficulté provisoire qui s'enracine sans doute dans des représentations sociales sommaires et, peut-être aussi, dans notre manque d'imagination, ou encore dans notre peur de nous-même* »[21].

Le temps pour l'imagination nous manque peut-être parfois. Le temps, l'imagination, ce ne sont pas forcément des termes très tendance en cette époque… Mais chaque parcelle grappillée est une victoire « *contre ceux qui veulent se soumettre à "l'ordre des choses"* »[22].

21. Philippe MEIRIEU dans la préface de l'ouvrage de Claude CHALAGUIER, *Travail, Culture et Handicap. Des Droits de la différence aux droits de la ressemblance pour les handicapés mentaux*, Editions Bayard, Collection « Travail Social », Paris, 1992, p. 16.

22. *Ibid*, p. 8.

CONTRIBUTIONS RÉGIONALES

Sens et paranoïa.

Patrice **DESMARE**

Psychologue clinicien, cadre pédagogique et enseignant à l'IRTS de Franche-Comté.

Voici une scène très simple d'apparence, détachée presque par hasard de ce tableau vivant qu'est la terrasse somnolente d'un café ensoleillé. Elle fait partie des images fugitives que l'on ne pense guère à recueillir dans la paix des paysages humains. Ici rien de marquant en soi, ni personne en particulier, tout semble s'appuyer sur les tréteaux inusables d'un quotidien ouvert aux jeux multiples des futilités heureuses et monotones. Il n'en reste pas moins vrai que dans la sorte de scène dont il s'agit une humanité tient et se recrée, serait-ce dans les formes d'une inconsistance dont les modalités d'institution sont sans doute plus complexes que ne le laisse entrevoir un premier examen. Cette scène vaut ici, car elle émane d'un monde normal, *a priori* sauvegardé de l'isolement et de la désolation, et néanmoins elle comporte une énigme dont la clef peut aider à jeter un pont entre la souffrance ordinaire et la détresse extrême. Elle peut aider à relier ce qui est habituellement opposé : la raison et la folie, le silence et la parole, le sens et l'insensé.

Ils sont six à cette table, parmi lesquels, appelons-la Zerbinette[1], puisque à n'en pas douter nous avons ici les deux pieds posés sur le sol solide de la comédie éternelle. Zerbinette est une jeune femme plaisantant et plaisante, la seule femme présente, qu'entourent donc cinq jeunes hommes eux-mêmes allègres et séduisants. Elle vient d'aborder le récit de son voyage en Afrique. Quoi habituellement de plus ennuyeux que le récit des voyages, *a fortiori* lorsqu'ils se sont déroulés dans le cadre contraint de ce qu'on appelle des vacances réussies ? Mais voilà ! Zerbinette ajoute que là-bas, elle a vu des arbres, extraordinaires, splendides comme nulle part ailleurs. Arrive alors la chose suivante, d'apparence si limpide et si dépourvue de nocuité. À peine a-t-elle dit son transport, qu'un de ceux qui l'entourent, s'adressant à elle et de bonne foi à ce qu'il semble, lui lance cette question d'allure candide : comment s'appellent ces arbres, sait-elle leur nom ? C'est d'un ton détaché et sans afféterie, que Zerbinette livre la réponse : des flam-

boyants ! L'énigme tient en ceci : comment se fait-il qu'à l'instant même, un très léger abattement se dessine sur le visage de tous, hormis Zerbinette et celui qui a posé la question ? Pourquoi cette infime consternation de tous, à l'exception des deux qui ont parlé ? À cet endroit commencent peut-être quelques divergences. On peut tout simplement déclarer que cette affliction prétendue et presque imperceptible relève d'une impression subjective et contestable et que tout cela n'est qu'une vue de l'esprit. On peut aussi estimer que la question n'a pas beaucoup d'intérêt, que les mines et les humeurs varient autant que les météores et bien malin qui dirait la cause véritable du léger nuage qui obscurcit la table, quand on sait qu'un papillon du voisinage bat le rappel des orages qui déchireront les ciels lointains. Au contraire, on peut admettre qu'une expression d'abattement a bel et bien parcouru pendant quelques instants et simultanément quatre visages jusque-là réjouis et rayonnants et que ce brusque changement de face a un sens particulier dans le contexte. C'est un pas décisif. Le franchir, autrement dit *tomber sous le coup du sens* implique des conséquences réelles. L'une des premières est que le monde va perdre provisoirement son innocence. Il faudra bien admettre en effet qu'il comporte en permanence un certain pouvoir d'égratignure, serait-ce dans ses endroits réputés les plus inoffensifs, comme l'est en l'occurrence ce paisible café. Il va perdre aussi sa transparence, car rien n'explique immédiatement la réaction observée. D'ailleurs, pour peu que les protagonistes eux-mêmes ne dénient pas la réalité de cette réaction, cas favorable mais improbable, ils ne seraient pas nécessairement plus à même d'en indiquer la cause certaine. On peut être affecté de bien des manières sans connaître la cause de ce qui nous affecte. Ainsi entre la scène officielle et le sens de ce qui s'y joue, un écart est-il creusé. C'est en effet la question du sens qui est posée. Or, le mot « sens » a lui-même plusieurs sens.

Il peut en premier lieu désigner la signification des mots et des phrases telle qu'elle est comprise par des locuteurs qui partagent la même langue. En l'occurrence, on parle français et il n'y a guère de doute que chacun ait compris ce qu'a dit Zerbinette. De fait, il n'est pas interdit de considérer que le sens de ce qu'elle disait ait été identique au strict contenu de sa parole. Elle a raconté ses vacances, puis elle a apporté la précision demandée quant à la nature des arbres observés, contribuant ainsi de bonne grâce à l'amélioration générale des connaissances botaniques, et voilà tout. Mais si tel est le cas, comment expliquer que cette simple information ait pu engendrer une consternation qui, pour avoir été subliminaire, n'en fût pas moins manifeste ? Il faudra bien admettre dès lors que le sens d'une parole ne réside pas dans son contenu : admettre que ce que l'on veut dire n'est pas identique à ce que l'on dit. Peut-être est-il alors temps de se rappeler que l'on parle à quelqu'un, ou circonstance plus heureuse, *avec* quelqu'un. Une hypothèse s'offre aussitôt à nous, qui est que le sens d'une parole s'infléchit de ce que

1. Les amoureux de Molière reconnaîtront peut-être ici le prénom d'une mystérieuse Égyptienne.

cette parole s'adresse à quelqu'un. Armé de cette nouvelle supposition, revenons à la scène.

Il est peu probable que la consternation décrite n'ait fait que traduire un étonnement agacé devant la supériorité du savoir de Zerbinette, savoir au demeurant octroyé par elle sans ostentation excessive. Et d'ailleurs, cette science en elle-même eût-elle chagriné un peu, de renvoyer chacun au sentiment malheureux de sa propre ignorance, qu'un semblable sentiment n'eût pas épargné celui qui, apparemment soucieux de l'ordre de la nature et de ses vivants piliers, avait demandé le nom des essences africaines. N'était-il pas lui aussi en butte à la même ignorance ? Or, je l'ai dit tous ont accusé le coup de la réponse, tous ont frémi à la seule évocation des flamboyants. Tous, lui excepté. Sans doute cela concerne-t-il donc chacun, mais autrement et dans un autre sens. Un pas supplémentaire s'impose.

Si le sens n'est pas, ou pas seulement, dans le contenu objectif de la parole, et qu'il n'est pas non plus dans la seule attitude de celui qui l'énonce ou de celui qui l'écoute, ne doit-on pas penser qu'il loge parfois dans la couture qui inclut les sujets présents eux-mêmes dans le contenu de la parole ? En d'autres termes, Zerbinette parle-t-elle vraiment de ses vacances, des arbres et de l'Afrique, ou bien n'est-elle pas plutôt en train de parler, à demi-mot, d'elle, de ceux qui sont en sa présence, et des émois impliqués par cette coprésence ? Qu'elle le sache ou non, n'est-elle pas en train d'épingler un aspect flagrant de la situation décrite, situation que délimitent les corps en présence ? Une femme séduisante, quelques hommes attentifs et réceptifs, certes il n'est pas difficile de discerner le brandon que peut attiser un tel contexte ! et par voie de conséquence de trouver la devinette. Car si c'est bien là que pétille une flamme, comme on peut le supposer à s'en tenir à l'image la plus élimée des tourments du désir, il n'y a guère à forcer l'interprétation pour voir qui sont véritablement les flamboyants si tant est qu'ils entretiennent quelque proximité avec cette flamme. Les flamboyants, ce sont évidemment les quatre qui n'ont pas parlé, et qu'en revanche, le mot « *flamboyant* » a instantanément précipités dans l'aveu forcé d'une flamme, qui n'est d'ailleurs que présumée. Au reste, présumée ou consumée, il suffit qu'elle soit présumable pour que l'incidence du mot trouve à s'exercer dans le sens de démasquer l'incendie. Peu importe que ces quatre jeunes gens n'aient eu pour seul désir, que de s'employer à bayer aux corneilles en profitant de l'indulgence de quelques heures d'été. Ils sont impérativement convoqués à figurer sur la scène ou pire encore à y tenir lieu de décor, dès que l'étincelle d'un seul mot a laissé surgir dans l'arrière plan l'image fulgurante de quelques arbres brûlants. Si les choses se sont bien agencées ainsi, on comprend mieux la pâleur fugitive des visages et l'assombrissement probable des esprits. Il n'en subsiste pas moins une série de questions. La première est sans doute de savoir si l'interprétation proposée correspond à

la réalité. D'expérience et pour avoir soumis l'historiette à quelques-uns, il est surprenant de constater combien sur ce point les avis divergent et encore avec quel degré d'intensité se manifeste cette divergence ! Les uns disent que non, en aucun cas dans cette histoire, les flamboyants ne sauraient désigner quatre hommes, et que cette explication est vraiment tirée par les cheveux. Les autres disent : « *Quoi ? Autant de détours pour en arriver là, n'est-ce pas s'être donné bien de la peine pour démontrer ce qui d'emblée allait de soi ?* ». Or, il ne semble pas que la question soit celle de la réalité en soi, c'est-à-dire de la pertinence de l'une ou l'autre des deux opinions par rapport à une situation identique. Sans doute faut-il admettre simplement qu'une telle divergence traduit l'existence de deux façons de voir, d'entendre, et de vivre la réalité humaine, sans que l'on puisse décider d'accorder la préséance à l'une ou à l'autre en vertu de sa capacité présumée supérieure à procurer la vision objective d'une réalité préétablie. En revanche, il n'y a absolument aucun doute que dans l'un ou l'autre des deux cas, c'est la réalité humaine elle-même, telle qu'elle se noue et s'éprouve dans un moment présent, qui diffère. En somme, je peux bien décider qu'une parole véhicule un sens sexuel, ou bien décider qu'elle en sera absolument dépourvue. De la même manière, je peux admettre que c'est de moi dont il s'agit, alors que c'est d'un arbre dont on parle, ou bien décider que cet arbre ne concerne assurément pas ce que je suis, ni comment l'autre se plaît à me représenter. Au reste, il n'est guère besoin de préciser que les choix ou décisions dont il s'agit, et qui concernent en particulier les attractions ou refus les plus vifs d'un sujet, sont livrés à son appréciation à peu près autant que sa décision ou son choix de rester de bois. Cependant, la réalité qui surgit, réalité de pure surface au demeurant, est dans un des cas, différente de ce qu'elle est dans l'autre, et notamment sous l'angle du rapport à autrui, au monde et à soi-même. Et c'est pourquoi on admettra volontiers que désertent la table ceux qui n'adhèrent ni à l'idée ni au sentiment qu'avec Zerbinette l'attrait est dans l'actualité de la scène et qu'ainsi l'évocation d'un africain lointain ne vaut que du rapport étroit qu'elle entretient avec le lieu et le temps présents, ici et maintenant de ladite scène. Ceux-là, absents de la recherche d'un sens irréductible à la signification, iront sans doute répétant que la parole est pareille à une information. Qui sait ? Peut-être auront-ils été gagnés cependant par la curiosité de visiter dans un monde éloigné et au prix d'un vol fulgurant, des arbres à fleurs rouge vif, aphasiques et stupéfiants ? Il n'est pas exclu d'ailleurs que leur souci d'objectivité aidant, ils n'en fixent alors l'image au moyen de quelque objectif. Demeurent les autres pour qui le sens ne se photographie pas et subsistent aussi quelques questions, une fois admise l'idée que les flamboyants donnent une image des quatre figurants, jusque-là calmes et cois, qui viennent instantanément d'être poussés sur les tréteaux en vue d'une scène aussi inattendue qu'incongrue.

Sont-ils conscients, les six personnages en scène, de l'intrigue que le premier d'entre eux vient d'ourdir au gré d'une simple interrogation ? Et ce dernier sait-il

lui-même que cette interrogation fera potentiellement virer au rouge les quatre sixièmes du cercle que délimite son entourage ? A-t-il calculé la trajectoire de la balle ainsi lancée par lui sous la forme d'une question apparemment inoffensive adressée à son obsédante voisine ? Est-il assez fourbe pour avoir pressenti qu'elle précipiterait immanquablement celle-ci dans l'expression sans retenue d'une réponse que lui-même connaissait par avance ? A-t-il prévu le ricochet par le biais duquel le mot incendiaire irait atteindre les autres ? Si tel est le cas, pas de doute, il était Scapin, ou pire peut-être… Et Zerbinette, est-ce de sang-froid ou bien à l'aveuglette qu'elle aventure le trait par quoi l'image des flamboyants précipitera les autres dans une représentation dont ils auront charge de supporter l'incidence, quoi qu'il en ait été de leurs dispositions ou intentions réelles ? Sont-ils dupes, autant qu'ils sont, ou conscients ? Seuls une seconde scène et même l'acte complet permettraient de trancher sur ce point. On remarquera simplement que si le cas échéant, le ressort dramatique d'une situation n'existe qu'à l'insu de tous, de quelques-uns, ou d'un seul, cela signifie que le sens peut fort bien rester suspendu, partiellement ou entièrement. Dans ce cas, l'inconscience ne tient pas à l'inaccessibilité de certaines représentations, qui sont au contraire tout à fait discernables, mais au fait que leur sens n'est pas perçu par les sujets, alors même qu'elles se présentent à leur conscience. En conséquence, elles restent en quelque sorte inertes. On peut dire de ces représentations qu'elles sont inconscientes, parce que les sujets qui en disposent ne savent pas en quoi elles les concernent. Vis-à-vis d'elles, ils restent distraits, dans la mesure où le sens qu'elles comportent ou convoquent leur est soustrait. Combien de paroles aussi vite venues que perdues, faute d'avoir pris sens pour un sujet ! Elles forment assurément, depuis les commencements de la parole, un immense dépôt dans l'Histoire, rebut où se recueillent les messages plus ou moins archivés ou effacés qui ne sont pas advenus à un sens humain. Les paroles incomprises ne sont pas en effet automatiquement annulées, elles sont souvent présentes à la mémoire consciente et même généralement d'autant plus qu'elles sont demeurées incomprises. Elles errent cependant parce qu'elles n'ont pas trouvé à s'arrimer à la rive du sens. En l'occurrence, si le sens de ces paroles est absent, c'est faute qu'elles aient été rapportées, dans le moment même de leur surgissement, au présent et à la représentation des sujets en présence. Ainsi en va-t-il du sens des flamboyants dans la saynète relatée, dont l'éclipse ou l'étincelle ne tient qu'à la valeur accordée à la présence des sujets et à l'enjeu potentiel de leur accointance actuelle.

Oublions, temporairement au moins, cette distinction épineuse de la conscience ou de l'inconscience du sens et supposons qu'il soit admis, dans un cas comme dans l'autre, que la parole énoncée ne se réduit pas à la désignation d'un objet éloigné, mais qu'elle inclut une représentation allusive des interlocuteurs ou de certains d'entre eux. Il s'ensuit une conséquence troublante, qui est que ce dont je parle, je ne saurais sans difficulté l'isoler de celui ou de ceux à qui je m'adresse.

Comment alors parler de quelque chose à quelqu'un sans parler de lui ou de la relation que j'entretiens avec lui ? Ce qui semblait aller de soi, c'est-à-dire la possibilité élémentaire de parler de quelque chose, et strictement de cette chose, paraît se dérober et céder à l'embarras, du simple fait que je parle à quelqu'un. Imaginons par exemple que je veuille parler de plantes qui sont belles, dans le contexte d'une présence féminine. Me voilà, en effet, au seuil de quelques exercices périlleux. Si ces plantes sont ailleurs, en-dehors de la périphérie sensorielle, oserais-je seulement déclarer qu'il y a de belles plantes, sans encourir le soupçon immédiat de jouer des mots pour signifier, au moyen d'une exclamation prétendue, une exclamation plus secrète et sans doute moins décente ? Dans un semblable contexte, puis-je dire qu'il y a des plantes qui sont belles sans m'exposer à un regard courroucé ? Sans doute n'irais-je pas jusqu'à dire, levant effrontément l'équivoque, qu'il y a de belles plantes *ici*, sauf à passer pour un butor. Et s'il y a dans le contexte, en même temps qu'une dame, une vraie plante, la situation ne se présente guère sous de meilleurs auspices. Car d'une part, l'ambiguïté subsiste, la seule présence d'une plante réelle ne pouvant garantir que mon propos soit dénué de détour. D'autre part, affirmerais-je à voix haute, que je ne vise nullement à parler de la dame, mais bel et bien de la plante, que je resterais alors redevable de l'hommage à quoi oblige la beauté de toute femme. Ainsi ne serais-je pas à l'abri du risque de froisser. Sans doute devrais-je donc préciser que je parle en effet de la plante et non de la dame, en ajoutant qu'en ce qui concerne la beauté de la dame, il va sans dire, elle ne saurait souffrir aucune comparaison ! À moins que je ne décide de laisser courir la verdeur de l'allusion. Quoi qu'il en soit, je suis déjà irrémédiablement partagé entre urbanité et rusticité, courtoisie et brusquerie, bienséance et insolence. Je dois composer, bon gré, mal gré, avec ce satané sens qui serpente entre l'objet dont je parle et les interlocuteurs à qui je m'adresse. Car en principe, ou bien je parle de la dame, ou bien je parle de la plante, mais en réalité comment éviter de parler de la dame alors que je parle de la plante, et si c'est bien de la dame dont je veux parler, que reste-t-il de la plante ? De fait, il conviendrait sans doute de pouvoir disjoindre les deux. Il serait salutaire en effet de me soustraire au pouvoir allusif de la parole afin d'échapper au maniérisme proliférant par lequel, me défendant d'un éventuel sous-entendu qui pourrait atteindre la dame, je lui donne en fait acte de sa présence et des considérations qui lui sont dues, sous la forme ambiguë d'une dénégation, qui ne saurait tromper son homme, si je puis dire. Délivré de mon devoir de révérence, je pourrais en revanche parler librement de la plante. Cependant, en m'adonnant à la joie retrouvée d'un réalisme enfin débarrassé des exigences urbaines, d'une certaine manière, j'effacerais la présence de la dame. Dès lors à quoi bon parler de la plante, si au bout du compte, j'en viens à annuler la présence à laquelle je m'adresse ? Autant parler tout seul ou ne pas parler du tout ! En résumé, voilà pourquoi il est notoirement si difficile de parler d'une plante à une dame. Or, il faut bien admettre en

outre que cette difficulté qui découle de la torsade imprimée à mon dire, concerne l'exercice le plus habituel de la parole. En effet, si je pouvais bien penser dans un premier temps que la forme la plus générale et la plus simple de la communication consiste à parler de quelque chose à quelqu'un, il serait sans doute plus juste, au second examen, d'accepter l'idée bizarre qu'en réalité ou bien je parle de quelque chose, ou bien je parle à quelqu'un. Mais comme de toute évidence, la moindre parole énoncée suffit à démentir cette idée puisque c'est quand même de quelque chose dont je parle habituellement et que j'en parle ordinairement avec quelqu'un, ne doit-on pas en conclure que toute parole avérée comporte une défaite au regard de la tentative chimérique qu'elle contient d'unir les contraires ou encore de les séparer ? Ainsi, dans l'exemple proposé, si les deux tendances sont l'obscénité et la convenance, je ne saurais ni réduire tout à fait leur opposition ni soutenir absolument leur distinction. Si tel est le cas, on concédera volontiers que cet échec de toute parole à évincer le contradictoire ouvre cependant sur le peu de réussite en quoi consiste le fait de parler *plus ou moins* de quelque chose, *plus ou moins* à quelqu'un. Ce « *plus ou moins* », qui réinscrit le continu et beaucoup de nuances possibles entre les contraires, autoriserait peut-être à énoncer une sorte de loi cocasse : l'intérêt que j'accorde à l'autre est inversement proportionnel à l'intérêt que j'accorde à l'objet dont je l'entretiens. Soit : I (a) = 1 : I (o) ; où I, intérêt, a, autre, o, objet.

Deux positions ultimes bornent chaque extrémité de ce dispositif bipolaire. L'une est celle d'un sujet, complètement absent, coupé de l'autre, mais éventuellement doté d'un *objet insensé*. La seconde est celle d'un sujet totalement tourné vers l'autre, c'est-à-dire dans un excès de présence à son endroit, excès non moins propice à laisser surgir l'horizon d'une abolition de *l'univers sensé*. On remarquera que dans ces deux cas limite, le mot est voué à disparaître puisque cesse l'équivoque qu'il a charge de véhiculer. Autrement dit, je ne parle que dans les limites à l'intérieur desquelles je soutiens la contradiction de me défendre par la parole de ce que je vise au moyen de la parole. Sans doute faudrait-il, ce qu'il ne faut pas. Ainsi n'y a-t-il pas de parole qui ne revête l'aspect d'un aller et retour, d'un va et vient entre deux pôles pareillement et contradictoirement visés par elle. C'est pourquoi dire que le mot représente la chose n'est pas une mauvaise formule, à condition qu'on ne l'entende pas de façon trop naïve. Représenter c'est en effet rendre présent, mais c'est également manifester l'absence de ce que l'on représente. Je ne suis pas là où je suis représenté, et inversement là où je suis, nul besoin d'être représenté. En revanche, il serait naïf de penser par exemple qu'un mot représente une chose précise. Un mot représente plutôt un ou plusieurs autres mots, qui eux-mêmes en représentent d'autres. Pour représenter quoi en définitive ? En toute logique, rien qui puisse se dire définitivement car le premier mot a engendré l'impossibilité du dernier ! Il n'y a pas de fin mot.

Conservons au moins l'idée que la phrase, pour autant qu'elle soit adressée à autrui, comme c'est le cas dans la pratique habituelle d'une langue vernaculaire, ne communique pas seulement une information, loin s'en faut, mais organise de part en part un certain type de rapport avec l'autre. La parole institue un mode de coprésence des corps humains. Elle instaure une tenue des corps entre eux, comme le suggère d'ailleurs le terme d'entretien dans son acception la plus directe. En ce sens, le référent du mot est avant tout la chose interhumaine.

Il est curieux, par ailleurs, de constater combien la tentative d'aborder une langue parlée s'avère compliquée, même si cet abord est dénué de la volonté d'être exhaustif. Une sorte de tentation véhiculaire semble s'emparer inexorablement de celui qui s'efforce de saisir la conversation commune, le conduisant parfois à évoquer, à titre d'exemple et d'argument, des phrases improbables ou encore à réduire cette conversation à des cas particuliers, peu représentatifs des colloques familiers. La passion de dire ce qui se passe quand nous parlons, entraîne constamment vers des oublis majeurs, et très souvent vers un rejet des plus simples constatations. C'est ainsi que l'un, parlant de la parole, invoquera la seule forme du soliloque, comme s'il monologuait le plus clair de son temps, alors que l'autre lui objectera, au gré d'une bataille pleine de bravoure, qu'il fait peu de cas du dialogue qui est pourtant la norme incontestable, la règle qui s'affirme de toujours comme de partout. Or, s'il n'est pas faux que nous parlons seuls à l'occasion, et qu'il est cependant vrai que plus souvent c'est avec un autre, il n'en reste pas moins certain que plus fréquemment encore, c'est avec quelques autres que se déroule la conversation. Est-ce à dire que parler seul, à deux, ou bien à trois ou quatre, serait pareil et indifférent ? Certes non, et à cet égard Scapin, Zerbinette et les autres, ils sont six, n'ont pas livré suffisamment le secret de leurs « *machines* ».

Il est un autre sens au mot « *sens* » par quoi il signifie une direction. Ainsi Scapin tourne-t-il son corps ou son cou vers Zerbinette pour lui adresser le mot par lequel doit se ficeler sa fourberie. Il imprime ainsi une direction à la parole, et c'est la première étape de son tour d'escobar. Zerbinette pour sa part n'a qu'une alternative : répondre ou pas. Elle répond. Deuxième étape : la parole change de direction, elle vient s'emparer de ceux qui sont dans la zone de silence résiduelle, que leurs quatre présences délimitent désormais. Troisième étape : les quatre en question, fixés par la représentation des flamboyants, en supportent le tourment. Comment peuvent-ils dès lors se libérer de cette représentation qui risque de les enfermer dans la sidération ? La réponse est évidemment simple : en parlant à leur tour ! Ils ne se sortiront d'affaire qu'en réorientant la parole, en lui imprimant un autre sens, une autre direction. À ce stade, la situation offre d'ailleurs un très grand choix de possibilités quant à l'adresse et au contenu de cette parole. L'un des quatre peut par exemple se tourner vers Scapin avec un air entendu, en faisant mine de saluer à sa juste valeur et à son juste poids l'allocution de Zerbinette et s'ébahir ainsi faussement de l'existence de tels arbres, d'une telle splendeur, et d'un tel

nom. Il lui suffirait d'alléguer qu'il avait eu ouïe-dire des flamboyants déjà, mais que les voir en vrai doit certainement ajouter beaucoup au respect et ravissement qu'inspire assurément la nature par la générosité de ses œuvres et la diversité de ses aspects. Bref, il peut faire l'âne. On observera d'ailleurs qu'en établissant de cette façon une connivence avec Scapin, certes, il serait immédiatement délesté de la représentation incommode qu'il supportait jusque-là avec les trois autres, mais il laisserait alors à ces derniers la charge complète d'en subir l'incidence. Un tel choix, non dépourvu d'efficacité, serait en revanche résolument dénué de charité envers ses trois compagnons d'infortune, non seulement abandonnés aux affres d'une gêne persistante, mais désormais cernés plus étroitement encore, à l'intérieur d'une zone de silence cette fois-ci réduite aux trois sixièmes du cercle. Pourquoi ne pas opter plutôt pour un aparté, par l'entremise duquel les quatre, formant le carré, et grâce à un nouveau chassé-croisé, renverraient au pourfendeur quelques balles finement brossées, prévues pour mourir à ses pieds, tout juste là hors de portée ? Que ne s'adressent-ils à Zerbinette, d'une manière explicite ou, plus subtil, à la dérobée, pour dire faussement combien à sa place leur anxiété de la faune équivoque de l'Afrique l'eût disputé à la curiosité d'apercevoir la beauté et la majesté de sa flore ! Les flamboyants seraient immédiatement restaurés dans leur souveraineté ! Quant à Scapin, provisoirement désarçonné, son sort ne tiendrait plus qu'à la lubie de Zerbinette, soit de le vouloir bête ou bestiaire, soit de l'en sauvegarder. Ainsi serait-il doublement acculé au silence, d'abord tenu d'attendre que Zerbinette ait dit son mot, condamné ensuite à souffrir l'image véhiculée par ce mot. Certes, il pourrait choisir par prudence de devancer la parole de Zerbinette, mais ce serait au prix d'un manquement à l'obligeance, laquelle impose de ne pas répondre à la place d'autrui. Sans doute, ne saurait-il déroger à cet usage, *a fortiori* quand l'obligeance à l'égard d'une dame confine habituellement à l'obligation de suivre les voies de l'élégance, autrement sévères que les règles, d'une moindre exigence, requises pour l'expression du seul respect. Bref, dans une telle conjecture, son sort est suspendu. C'est qu'un renversement se produit. Jusque-là, Scapin commandait secrètement la partie, il détenait la carte maîtresse. Il est désormais objet de la parole. Soumis aux effets d'une nouvelle segmentation, il risque à son tour de faire les frais du mot que dira Zerbinette, qu'elle le choisisse par inadvertance ou par malice.

Ces quelques fragments de vie courante s'éparpilleront bientôt. Par-delà l'infinité de ses variantes possibles, la suite de la scène est facilement imaginable. Avant de migrer ailleurs, la conversation durera encore un temps, générant de nouveaux agencements, créant ou révoquant, dans l'instantanéité de la parole, des alliances volatiles, ostensibles ou inaperçues, sérieuses ou simulées, amusées ou agacées, fines, ingénieuses, ou convenues. C'est ainsi que le mot, se déplaçant de l'un à l'autre, tracera au gré des différents tours de la parole, un dessin variable, chaque fragment du cercle s'adjoignant à tous, pour former une suite d'images, comme le

font les miroirs angulaires des kaléidoscopes. Le jeu se poursuivra jusqu'à satiété, à moins que ne vienne l'heure de gagner les immeubles avoisinants, banques, administrations, universités et sociétés, au sein desquels chacun tente autrement de conférer un peu de sens à sa destinée. Alors, d'autres réalités auront tôt fait de dissiper la scène, ses enjeux sensuels et la floraison de leurs images passagères. Un improbable Léandre, gardant sans qu'il le sache, le souvenir saumâtre d'un achoppement discret, rêvera peut-être la nuit d'après qu'il recommence l'entrée en scène, pour y tenir son rôle avec plus de brio, de puissance, de verve et d'esprit…

Une fois admis que le sel d'une telle situation, au reste très ordinaire, tient largement au poinçon par quoi est dévolue une présence à chacun, il faut essayer de repérer aussi comment fonctionne le dispositif qu'elle recèle, dispositif au sein duquel se déploient les effets de sens décrits. Autrement dit, de quelle nature sont les machines qui rendent possible la scène ? On serait tenté au prime abord de convoquer les figures usuelles de la géométrie pour établir une première représentation du dispositif et de son fonctionnement. Il apparaît en effet, qu'il y a le cercle des protagonistes, et qu'à l'intérieur de ce cercle, des triangles se forment, des carrés, et d'autres polygones encore. Selon les différentes directions imprimées à la parole, des droites prennent naissance, que recroisent d'autres droites. Une configuration étoilée de segments multiples se compose ainsi peu à peu, au gré d'une concaténation pendant laquelle le sens s'instaure, bascule, ou s'infléchit. Ainsi ne paraît-il pas impossible de faire le dessin d'une conversation. On pourra sans trop de difficulté en produire la représentation formelle, en dégager les silhouettes successives sans même s'inquiéter de son contenu. De ce point de vue, il importe peu en effet, que cette conversation ait revêtu un caractère bienveillant, ironique, enchanteur ou méchant. Après tout, un triangle reste un triangle, serait-il celui des Bermudes plutôt que l'instrument du musicien. La géométrie plane paraît d'ailleurs entretenir une certaine affinité avec les situations communes, qui, malgré leurs recoins colorés, n'excèdent guère le niveau des platitudes. Si tel est le cas, c'est que nous sommes sans doute habituellement des êtres plats, à qui deux dimensions suffisent. Il n'en reste pas moins vrai que la géométrie échoue cependant pour une part, à rendre compte d'un mécanisme qui opère de façon permanente dans la moindre des conversations dites normales. Ce mécanisme s'apparente à une permutation que le seul terme de triangulation ne saurait représenter convenablement. Ce qui permute dans la scène évoquée plus haut, comme dans toutes celles qui lui ressemblent, ce sont les places occupées par les acteurs. Trois places, ou mieux peut-être, trois emplacements sont perceptibles, occupés tour à tour par les différents personnages, au gré d'une rotation tripartite. Il y a tout d'abord l'emplacement de celui qui énonce une parole. C'est en quelque sorte l'emplacement du protagoniste, car son rôle est évidemment premier et déterminant. Le second emplacement est occupé par le personnage à qui la parole

s'adresse et qui tient le second rôle, celui d'un deutéragoniste. Enfin, en troisième lieu, vient le tritagoniste, qui pourrait aussi être nommé le comparse, puisque ce terme désigne à l'origine un acteur remplissant un rôle muet. Ce troisième personnage réside en effet dans une zone de silence. Dans la conversation précédemment décrite, qui fonctionne à la manière d'un huis clos, il est constitué automatiquement comme objet de la parole. Autrement dit, c'est de lui qu'on parle. Toutefois une telle assertion revêt à bien y penser un caractère troublant. Il ne serait pas surprenant à cette étape, que quelqu'un proteste et refuse d'accorder qu'étant en présence de deux personnes, c'est nécessairement de lui que parlent ces deux personnes. Mais cette objection spontanée, aussi compréhensible qu'elle soit, perd d'emblée beaucoup de sa force si on concède au moins que la conversation humaine, bien que sujette à de multiples variations, est toujours en quelque manière organisée. Il suffira qu'on admette seulement qu'elle ne se réduit pas à une cacophonie. Ainsi comment s'entendrait-on si, par exemple, tout le monde parlait en même temps ? La simple règle qui en découle et qui dans beaucoup de situations se transforme en cette exhortation notoire, que chacun condescende à ne parler qu'à son tour ! démontre assez le caractère organisé de la conversation. En l'occurrence, c'est une restriction qui est prescrite à chacun, dans le souci d'une conservation de l'ensemble. Or si tel est le cas, si la faculté d'être ensemble suppose les tours de la parole et des modalités particulières sans lesquelles nul ne saurait être inclus dans l'assemblée humaine, alors se pose bel et bien la question de savoir comment chacun en vient à être pris en compte dans et par cette assemblée, et à s'y compter lui-même parmi les autres. Autrement dit, comment s'effectue son entrée dans le monde de la parole ? Comment une place lui est-elle conférée dans ce monde, et comment accepte-t-il, le cas échéant, d'être concerné par les déclarations présentes ? Insistons sur la nature de l'enjeu, pour que la question apparaisse avec son acuité véritable. Être concerné ne signifie pas seulement, dans ce cas, être intéressé par ce qu'on dit, c'est-à-dire être intéressé par le « *sujet de la conversation* », au sens où cette expression en désignerait simplement le thème. Être concerné signifie être soi-même le « *sujet* » de la conversation, ou angoissante équivoque, son « objet ». Bref, ce qui concerne le sujet ici est ce qu'il discerne ou croit discerner de lui-même dans la somme des paroles qui le circonscrivent et le cernent. Il est visible d'ailleurs dans l'expérience la plus commune, que l'intérêt de chacun pour les paroles échangées est habituellement plus grand dans le cas où c'est de lui qu'on parle que dans celui où il ne s'agit que d'un objet auquel il n'est pas identifié, même si, à d'autres égards, cet objet l'intéresse beaucoup. Parmi tous les objets, lui-même n'est-il pas l'objet auquel il accorde le plus vif intérêt, et ce d'autant plus quand cet objet lui apparaît à la lumière d'autrui ? Or, si à l'évidence il est des circonstances où c'est de lui qu'on parle, ce en quoi il n'échappe pas au sort commun, il faut bien admettre que la place qu'il occupe alors, d'être celui dont on parle, s'articule à celles du locuteur et de l'allocutaire pour former un

système contraignant de trois places. Si tel est le cas, pour autant que ce système fonctionne et qu'un sujet y soit inclus, il s'y tient nécessairement à l'une de ces trois places. C'est pourquoi, il n'est pas indu de penser que dans une situation concrète, réunissant trois personnes quelconques, les deux premières parlent en quelque manière automatiquement de la troisième, si le système décrit s'instaure et imprime dans la situation, serait-ce au gré d'un forçage, la contrainte ternaire qu'il recèle. Cela ne signifie évidemment pas que toutes les conversations qui comportent trois protagonistes s'établissent sous cette forme. Beaucoup d'entre elles échappent bien sûr aux effets d'un semblable tricot. Mais que des sujets s'entretiennent de leur être, que l'enjeu de leurs dires soit de s'entre-définir, et alors c'est bien à se laisser inclure dans un système de trois places que chacun participera à l'institution de l'entretien et à son maintien. Il y sera alors, ou locuteur, ou allocutaire, ou objet de la parole. On ajoutera d'ailleurs, que loin d'être anecdotique, la conjoncture dans laquelle les paroles échangées se rapportent aux locuteurs eux-mêmes est celle qui confère à la conversation un caractère à proprement parler « *intéressant* ». Dans ce cas, il s'agit en effet, de la question de l'être de chacun, ou du moins de la représentation de son être, en tant que cette question est appelée à circuler entre les uns et les autres. Le vieux français laisse d'ailleurs transparaître brutalement un des sens forts du verbe « *intéresser* », qui démontre qu'il entretenait bel et bien à l'origine un rapport étroit avec la liaison interhumaine et donc évidemment avec l'incertitude que recèle cette liaison. Il signifiait autrefois « *léser* », « *faire tort* » ! Ce n'est que tardivement qu'il a revêtu le caractère d'innocence qu'on lui connaît aujourd'hui. Ce qui intéresse est désormais ce qui attire l'attention ou captive l'esprit et non plus ce qui blesse. On a quelque plaisir à le penser. Une expression subsiste toutefois rappelant, s'il le fallait, le fonds de férocité à quoi empruntent parfois les mots avant de suivre leur cours : il s'agit des « *dommages et intérêts* », somme que l'on réclame en réparation d'un préjudice !

Ce faisant, on maintiendra l'idée que trois emplacements forment le dispositif minimal nécessaire et *presque* suffisant à organiser la coexistence des personnes présentes. Les modalités de leur présence diffèrent cependant, selon la place qui leur est dévolue à l'intérieur de l'agencement tripartite, à un moment donné. Elles diffèrent également pour la même personne d'un moment à l'autre, puisque les prises de paroles successives induisent une série de renversements au cours desquels les trois places dénotées commutent. En d'autres termes, pour autant que je séjourne dans le langage, je me tiens obligatoirement à l'une de ces trois places : locuteur, allocutaire, ou objet de la parole. Toutefois, après le premier envoi de la parole, ma position ne cessera de changer au fil des renvois ultérieurs, si, à point nommé, je parle. M'en abstiendrais-je que mon statut se réduirait progressivement et presque inexorablement à n'être plus que l'objet du discours des autres.

Venons-en maintenant à l'étrange expérience de celui qu'on dit paranoïaque. Il est celui sans doute, qui disconviendrait le moins de la nature inclusive du sens, s'il pouvait en dire quelque chose, ce qu'il ne peut hélas. Voilà, en effet, un sujet vers lequel semblent inéluctablement converger tout mot, toute bribe de conversation, tout fait ou agencement potentiellement significatifs. Autrement dit, et c'est cela qui a été le plus remarqué, tout et tous parlent de lui, et c'est de lui encore dont il est question quand ça tousse. Sous les modes les plus divers, qui vont de l'allusion la plus celée à la déclaration la plus ouverte, que ce soit à proximité ou depuis les régions les plus reculées du globe, on déverse à plein tombereau un propos où il ne s'agit que de lui, immédiatement, continûment, éternellement peut-être. Et c'est le premier aspect d'une expérience qui paraîtra à beaucoup impensable : s'il est un sujet pour lequel l'expression « *être concerné* » a un sens, alors il est celui-là. On ne parle, on ne gesticule, on ne présente d'apparences, que pour autant que tout cela ne le concerne et ne revête un sens particulier à travers quoi il est cerné, désigné, visé, qualifié. Évidemment, c'est pour cela que les plénipotentiaires de la morale commune ont taxé ledit paranoïaque, paranoïaque selon leurs dires, d'égocentrisme. Or, une semblable catégorie, c'est le moins qu'on puisse dire, emprunte trop rapidement aux catégories usuelles pour emporter la conviction au regard d'une expérience aussi étonnante. Elle en dulcifie d'emblée le caractère extraordinaire et en disqualifie sans recours la portée heuristique. Nous poserons pour notre part, et tout d'abord sans justifier cette assertion, que celui que l'on dit fou, psychotique ou paranoïaque n'a pas une perception erronée de la réalité. Sa perception n'est ni plus vraie, ni plus fausse que celle d'un autre, qui serait, quant à lui, réputé raisonnable. Il entend autre chose, voilà tout. Et s'il entend autre chose, c'est parce que sa position dans le monde et vis-à-vis d'autrui est différente de celle des gens dits normaux. D'une certaine manière, il n'est même pas indu de penser que sa perception, aiguisée par l'angoisse, est plus ajustée au réel que celle des sujets ordinaires. Encore convient-il de s'expliquer sur ce point, à moins de prêter le flanc à une forme d'angélisme, qui n'est ici absolument pas de mise.

Un premier exemple peut nous mettre sur la piste. Il a pour cadre un hôpital de jour accueillant des enfants dits psychotiques. La scène est la suivante. C'est l'été, il fait chaud. Une soignante est déjà en présence de l'un des enfants, alors qu'une de ses collègues arrive. La deuxième soignante dit alors à la première — quoi de plus banal semble-t-il — : « *Il fait lourd !* ». Aussitôt, l'enfant se dirige vers la fenêtre qui est ouverte, passe les deux bras à l'extérieur, et soupèse l'air. Il s'agit maintenant de tenter de comprendre le sens de ce qui vient de se dérouler à la lueur de ce qui a été écrit plus haut. À ce moment encore les avis peuvent diverger. On pourra considérer que cet enfant a beaucoup d'esprit. Et pourquoi pas d'ailleurs, si tant est que l'esprit ne se constitue comme tel qu'à la condition d'un auditeur qui l'authentifie ? On reconnaîtra donc à sa juste valeur la création que recèle l'acte

de l'enfant. Nul doute que dans un autre contexte, cet acte n'eût été apprécié à la manière d'une plaisanterie assez réussie. Mais dans le cas présent, ce n'est pas le plaisir qui paraît prédominer dans l'expérience de l'enfant. Ce sont au contraire des signes de souffrance qui sont lisibles sur son visage, et c'est avec une tension visible qu'il a accompli son geste. Si son expérience comporte des composantes nécessaires à l'émergence d'une création spirituelle ou humoristique, ces composantes ne sont donc pas suffisantes pour en autoriser l'avènement. Examinons cependant ces composantes. L'enfant a accordé une signification à la parole de la soignante. C'est le premier point. Il a ensuite pris sur lui d'interpréter cette parole, à travers un mouvement du corps et à travers un geste. Il a donc montré qu'il était concerné par cette parole. Nous retrouvons aussitôt la divergence possible décrite au début de notre texte. Ou bien la soignante en disant « *il fait lourd* » livrait une constatation météorologique sans grand intérêt. Ou bien, à son insu peut-être, en disait-elle un tout petit peu plus. Mais alors quoi ? Sans doute l'enfant, en cela plus avisé que beaucoup de ses contemporains, considère-t-il qu'une parole ne communique pas seulement une information mais qu'elle instaure une coprésence dotée d'une tonalité particulière. Nous avons parlé de trois emplacements : locuteur, allocutaire, ou objet de la parole. Évidemment, si tel est le cas, c'est ce dernier emplacement qu'il occupe lui-même dans le contexte, car la phrase est adressée par l'une des deux soignantes à l'autre soignante. Il est donc l'objet de la parole. Autrement dit si « *il fait lourd* » le concerne, c'est que cela parle de lui. À cette étape, on peut hésiter. Il est vraisemblable, tout dans la scène, en effet, le laisse à penser, qu'il entend cette phrase comme un ordre qui le concerne, et qu'il exécute cet ordre au pied de la lettre. Il (c'est-à-dire *lui*) fait : « *lourd* ». Installé dans la zone de silence résiduelle, il reçoit cette phrase comme une injonction, tout en signifiant d'une certaine manière son inclusion dans le monde de la parole, avec les moyens qui sont à sa portée. Il est remarquable en effet que dans ce cas, l'enfant, proie de la demande de l'autre, trouve néanmoins à tenir une fonction d'interprète. Il est presque en mesure de se sauvegarder en imprimant à la parole une autre direction. Mais que véhicule-t-elle donc encore cette parole qui s'avère si impérieuse à son égard ? Il est probable que la tension douloureuse qui est la sienne, pendant l'accomplissement de l'acte, est la conséquence de ce qu'il perçoit de la disposition de l'autre à son endroit. Car, ce qui est « *lourd* » pour la soignante ce jour-là, n'est-ce pas davantage le poids qu'il représente lui, plus que le temps qu'il fait dehors ? On admettra alors que la parole de cette soignante ait pu revêtir un caractère allusif, et que l'enfant, avec beaucoup de justesse et de sensibilité en somme, en ait décelé et révélé toute l'équivoque. Malheureusement, ce n'est pas en sa faveur que jouait cette équivoque. Et le peu de péjoration qu'elle contenait, a sans doute suffi à renforcer le caractère impératif de la phrase, phrase vécue par lui comme une stricte injonction. Se sentir l'objet d'une perception négative, voilà une des composantes invariables de l'expérience de ceux qui habitent aux

confins. Devoir exécuter, sans négociation possible, un ordre émanant d'un autre jupitérien, constitue régulièrement une autre de ces composantes. Ainsi, n'est-ce pas le fait d'entendre des voix qui signe ce que l'on appelle psychose. Les exemples ne manquent pas de sujets qui en connurent des destins étincelants. Ce qui caractérise le fait de psychose, c'est que l'on entend des voix qui vocifèrent des commandements auxquels on se saurait s'opposer. Serait-ce des commandements absolument fous, exigeant le pire, exigeant votre perte le cas échéant. L'enfant dont il s'agit plus haut, n'est pas sans disposer, semble-t-il, de quelques points d'appui dans le monde. Mais son arrimage y est fragile, et ce n'est pas sans quelque anxiété que nous le voyons côtoyer le bord de l'abîme, que figure ici dangereusement celui de la fenêtre. Cependant, il est bien visible qu'il entend, et que sa perception du monde, aussi dramatisée qu'elle soit, n'en est pas pour autant plus invalide qu'une autre. Sans doute, le chemin à accomplir ensemble et avec lui, est-il celui qui mènerait de la lettre à l'esprit. Il conduirait en définitive à constituer son acte comme une plaisanterie. Une des conditions non suffisante mais nécessaire à ce franchissement réside bien sûr dans le minimum de présence qui invite à être concerné par la parole d'autrui et par le jeu de langage qu'elle initie. Il s'avère que la parole commune a parfois tellement perdu de son tranchant que ses enjeux de sens passent inaperçus. Qui accepterait l'idée qu'il puisse avoir incidemment, et même dans une proportion discrète, sa part dans la lourdeur du temps ? Ne faut-il pas déjà au moins un peu de paranoïa pour l'admettre ? Sourires, rires, ou fous rires viendront peut-être ensuite. Mais pour lors, contrairement à l'apparence, tout humour fait défaut.

Nous tenons pour acquis que l'expérience paranoïaque est le fait d'un sujet dont le sort est d'être entièrement parlé. Qu'en ce sens, il soit au centre du monde, comme le laisse à entendre, mais d'une façon très édulcorée, le terme d'égocentrisme n'est pas faux. À condition de ne pas oublier que paradoxalement, s'il est au centre, si tout mot, toute signification, paraissent converger vers lui, c'est parce qu'il est en réalité complètement en périphérie, poussé vers la banlieue, acculé à occuper une zone de silence résiduelle dans laquelle il est cerné, cinglé par la parole d'autrui. Ainsi parle-t-on de lui. Mais ce n'est qu'à la mesure de sa solitude, de son isolement, ou de sa désolation, que s'accroît aussi bizarrement à son endroit le discours du monde. En d'autres termes, le mécanisme de la rotation tripartite que nous avons décrit plus haut est absent, ou grippé. Aucune commutation ne s'effectue entre les trois emplacements évoqués : locuteur, allocutaire, ou objet de la parole. Le dernier seul subsiste, où se fixe virtuellement un sujet en proie à l'expérience paranoïaque, exposé à l'incidence d'une rotation qui ne s'exerce qu'à des dépens, et qui le réduit progressivement à n'être plus qu'un corps démembré. Ce dernier terme convient en effet, car c'est véritablement le supplice de la roue que subit alors ce sujet, puisque tous les effets de relance de la parole qui s'exercent dans le monde autour de lui en viennent alors inexorablement à concerner

son corps, pour en entamer et en poursuivre, automatiquement, méthodiquement, mathématiquement, selon une ligne asymptotique, la réduction et la dislocation. C'est une dualité, virant bientôt au duel, qui semble dès lors devoir constituer le seul rapport possible de ce sujet avec autrui : lui, d'un côté, progressivement acculé à une faillite subjective que chaque mot vérifie, de l'autre côté, l'univers de tous les autres. Dans cet ensemble constitué de tous sauf lui, et qui dans un autre sens est le seul espace où il est possible que plusieurs soient « *ensemble* », ne règne plus alors qu'une forme de raison : celle qui l'assigne, lui, à la place du fou, une place muette, au bout du compte. Au cœur d'une opposition aussi radicale, une règle finit en effet par prédominer où il en va graduellement de l'un ou de tous les autres. Autrement dit, selon cette règle stricte, numérique, et qui fonctionne sur le mode de l'exclusion et de l'extension, que tous les autres aient raison et alors je suis complètement fou. Ou bien, et c'est une autre manière de le traduire, un fou est quelqu'un qui n'a plus personne avec qui parler. Pris dans un porte-à-faux fondamental par rapport à l'ordre ternaire, impliqué dans la rotation tripartite sans discontinuité ni possibilité de renvoi de la parole, il est assigné à être sans refuge ni repos « *ce dont on parle* ». Sans doute est-ce ce que voulait suggérer celui qui disait, alors en proie à cette expérience périlleuse : « *la parole c'est comme une roue qui tourne où chacun verrait une partie de la roue à des moments différents, et alors quand on essaye de communiquer c'est forcément faux : il y a toujours un dialogue* ». Remarque très juste dans son fonds, géniale même, si on veut bien l'entendre. Un autre disait pour sa part avoir à lutter contre la gravitation universelle pour subsister. Il expliquait que c'était comme devoir monter sur un manège lancé à pleine vitesse. C'est dire qu'il s'essayait au contresens, dans la proportion même où il devenait la proie du sens. La conversation du monde ne cessait, en effet, de le désigner, toute parole ou tout geste se rapportant à lui, et ce, sans échappatoire ni contradiction possible. Ainsi, un quart d'heure auparavant, un quidam, attablé à la terrasse d'un café, avait-il indiqué, par le seul geste d'éteindre sa cigarette, ce qu'il était : mégot écrasé, abandonné au cendrier. Il en était certain. Le sens de la scène s'imposait à lui sans équivoque : toute la signification du geste résidait dans sa valeur incendiaire. Instantanément, il s'était senti à l'état de cendres. Notons que là encore, ce n'est pas tant le sens attribué au geste qui fait problème, car après tout pourquoi un tel geste n'aurait-il pas eu ce sens ? Ce qui est peu ordinaire, c'est que le fumeur, incendiaire supposé, et pur inconnu au demeurant, se trouvait à plusieurs tables de là, et que d'aucune manière, il n'avait porté attention, au moins de façon manifeste, au sujet soi-disant incendié. La contrainte de désigner ce sujet et d'avoir à signifier son abolition s'imposait automatiquement à tous, c'est-à-dire sans même qu'ils en aient conscience,

C'est grâce à cette sorte de témoignages, qu'on peut comprendre ce que cela veut dire qu'un corps démembré, roué par les mots, réduit à la succession des images mobilisées par le discours des autres ! Ainsi ledit paranoïaque, pour se

défendre, oppose-t-il parfois une image à la conversation du monde, laquelle tend à laminer la surface ainsi offerte. À défaut, il est véhiculé par cette conversation et par la multiplicité des images qui en jaillissent, sans même pouvoir arrimer son être à la peau que constitue l'image du corps propre. Ce versant est celui qui conduit à l'hallucination. On oublie trop que l'image du corps est une cachette. Cette cachette vient-elle à céder, et c'est alors l'hallucination qui surgit, par exemple sous sa forme visuelle, c'est-à-dire sous la forme d'un regard. Le sujet est soudain regardé par son hallucination, à travers laquelle se manifeste de façon ultime la présence de l'autre. Mais c'est un autre sachant tout de lui qui surgit alors, et sachant précisément son ignominie, son indignité, sa flétrissure, un autre vis-à-vis duquel aucun abri ne résiste, aucune retraite ne subsiste. Autant dire que c'est dans l'horreur d'un cauchemar qui ne connaît pas de réveil que culmine une telle expérience. L'univers paranoïaque se distingue ainsi par une débauche de significations terrifiantes qui revêtent chacune un caractère absolu et immédiat. Au cours de la paranoïa, l'image du corps propre est une image continuellement explorée, commentée, ravinée par le discours diluvien que le monde déverse. Cela explique d'ailleurs un phénomène secondaire assez impressionnant il est vrai, mais auquel on a sans doute accordé trop d'importance. Un sujet en proie à la paranoïa se sent singé par les autres, dans un jeu de miroirs infini. On l'imite, on le parodie. Ce faisant, toujours selon ses propres pensées, on lui signifie ironiquement à travers un manège général auquel chacun participe, que son image n'est que la copie visible d'une autre image, originale, celle-là. Autrement dit, on lui donne à entendre qu'il est à un autre, voire à tout autre, ce qu'est la copie, ou pire la caricature, à l'œuvre authentifiée. Piètre tableau, en quelque sorte ! À cela s'ajoute que ce qu'on insinue aussi en l'imitant, c'est que nul n'est dupe de sa prétention à vouloir se hausser à la valeur de l'original, en s'emparant de sa fortune pour se parer et parader. Bref, dès qu'il paraît, et où que ce soit, on s'amuse en le singeant, à faire allusion à son ambition d'entrer sur la scène du monde, et de s'y maintenir dans le champ des apparences mondaines. Une semblable ambition fait sourire. Ce mécanisme de duplication, qui remplit le monde d'une kyrielle d'autres sarcastiques, autres pareils à l'image de soi-même, mais plus authentiques que soi, est évidemment saisissant. Il n'est cependant pas difficile à comprendre, si on admet que chacun construit d'abord la représentation de lui-même dans le rapport à un idéal qui ne cesse de se dérober, laissant inexorablement son image incomplète, trouée. En d'autres termes, aussi curieux que cela puisse paraître, ce que nous désignons par « *moi* », l'être familier de nous-mêmes, n'est de ce point de vue qu'une image extérieure. Il n'est pas étonnant dès lors, qu'un autre ou plusieurs, notables ou badauds, et pourquoi pas tous les autres en série, puissent à quelque moment, non seulement nous ressembler mais encore nous ravir la fraîcheur de l'authentique. Ce glissement de l'original à la copie amorce un processus graduel ou brutal de descente, où toutes les nuances de l'échelle hiérarchique peuvent

désormais défiler, qui mènent de la beauté à la difformité, de la véracité à la fausseté, de l'authenticité à la duplicité, ou de l'élévation à la bassesse. Au bout du compte, cette déroute ne laisse à la disposition du sujet qu'une image dégradée, bâclée, ne ressemblant que peu à celles de ses semblables. Elle le réduit progressivement à n'occuper de statut que celui de semblable à peine ressemblant. Or, si l'épreuve d'un tel naufrage est à une certaine étape de la paranoïa particulièrement inquiétante pour le sujet lui-même et pour ceux qui l'entourent, elle reste dans les limites de ce qu'on peut appeler la « *perte du moi* ». C'est parce que son ego se décompose que le sujet voit affluer une foule de sosies qui semblent finalement confisquer la forme humaine elle-même, pour en définitive le vouer à la difformité ou à la monstruosité. En ce sens, si l'expérience du paranoïaque revêt un caractère central, elle n'en est pas pour autant une expérience égocentrique. Elle s'apparente plutôt à une ruine de l'ego. C'est pourquoi rien n'est moins propice à la saisie du vécu paranoïaque que l'idée qu'elle concerne un « *moi* ». Cette idée est pourtant celle qui s'immisce communément dans l'appréciation de ce vécu, et qui en efface les véritables coordonnées. Par quelle aberration, se dit-on, en viendrais-je à penser que l'on parle de moi, à la table d'à côté, à toutes les autres tables, sur la place, dans les rues, à la devanture des librairies, dans les chansons à la radio, les émissions à la télé, par les lignes de l'électricité, par celles du TGV, par les résultats du tiercé, le numéro des CB, par télépathie, par courrier timbré, par les bourdons des clochers, les radios à l'hosto, la voiture jaune qui passe, la rouge qui la dépasse ? Certes ! Mais il suffirait à un paranoïaque d'apporter quelques précisions simples pour dissiper l'erreur que contient cette objection massive aussi compréhensible soit-elle. Il dirait : « *Le monde ne parle pas de moi, au sens où en disant «* moi *», vous désignez quant à vous le personnage habituel que vous savez ou imaginez être. Le monde ne parle pas de moi, au sens où il parlerait d'untel, doté des coordonnées familières qu'on lui connaît, et qu'il admet. Il ne s'agit pas de moi dans ce sens-là. Il s'agit de ce que je suis là. Si j'étais président des USA, vous accorderiez sans doute, que le destin des entreprises, le heurt des religions, le succès des nouveaux transports, les aléas du climat, à peu près tout, en somme, puisse exercer son incidence sur mon sort, décider de ma vie, de ma mort, de mon maintien ou de mon vacillement. Si j'étais président des USA, vous ne douteriez guère que l'on parle de moi ; que ce qui s'émet, se démet, se transporte, s'entreprend, ou se disloque, interfère au plus serré avec ce que je suis là. Puisque vous admettez sans doute cela, qui vaut au regard des nominations les plus hautes, que n'admettez-vous que ce qui est hautement nommé ne puisse avoir son analogue, voire son homologue, du côté de l'innommé !* ». Ici commence, en effet, le deuxième versant de la connaissance paranoïaque, non plus son versant hallucinatoire, mais son versant combinatoire. Un paranoïaque peut savoir mieux que quiconque que le monde est un lieu où se dessinent des lignes de force et de partage, un lieu violent où se combinent des alliances et des ravages, où s'opposent des contraires et s'exposent des contradictions,

où se vocifèrent des victoires autant que des invocations. Il peut savoir que les coordonnées locales dépendent des coordonnées générales. Il peut savoir encore que ces coordonnées dépendent autant du statut des morts que de celui des vivants, autant des ascendants que des descendants. Il met les morts dans la balance, et il y met les vivants. Il mesure, il soupèse, il calcule. Il tente de saisir à quelle logique le monde obéit. Ce faisant, il observe le nécessaire, le contingent, le possible, l'impossible. Il repère l'indécidable aussi. Bref, il pénètre dans le système du monde. Il y questionne les chronologies autant que les synchronies. Il tente de dire les lois qui régissent les rapports entre le centre et la périphérie, le noir, la lumière, aujourd'hui, hier, l'accessoire, l'essentiel, le sol, le ciel. Il explore. C'est ce qu'on a appelé « *délire d'interprétation* ». Pourquoi une telle passion ? Parce que c'est de son sort bien sûr, dont il s'agit, à travers tout ce qui se combine. De ce qui va décider dans l'univers, de sa nomination ou de son éviction, de sa promotion ou de sa révocation. Or si cette question, tout à fait pensable, revêt par contre une acuité aussi insoutenable, c'est qu'elle est le fait d'un sujet qui l'énonce alors qu'il tombe justement sous la menace d'être non seulement « *mis de côté* », comme le suggère le mot paranoïa, mais plus radicalement encore rejeté, ou mieux, radié. C'était cette terreur d'être radié qu'un patient manifestait à l'hôpital, alors qu'une « *radio* » avait été demandée pour un autre malade, qui séjournait dans le même service ! Il est vrai que dans cet hôpital, l'heure était plutôt à l'hostilité qu'à l'hospitalité.

Commençons à conclure. Quelle place occupe-t-il, ledit paranoïaque ? En un mot : la place du rebut. De quelle nature et de quelle substance est ce rebut, l'objet « *en reste* » ? Nous l'avons montré, il est sans image et sans mot. En ce sens, pour ceux qui sont de ce côté-ci du miroir, il est inimaginable et inouï. Il est innommable, irreprésentable, impensable, insaisissable. Curieuse place. Car si nous avions parlé jusqu'ici de trois places, nous voilà au seuil de devoir en admettre une autre, en quatrième : la place de ce dont on ne peut parler. On remarquera que l'ensemble de ces caractéristiques négatives valent pour une autre place que celle du fou, au moins dans ce coin du monde : la place de Dieu. Celui dont l'image ne peut pas être représentée, et Celui dont le Nom ne saurait être prononcé. Ainsi le peu de trajet accompli nous emmène-t-il à l'endroit où se découvre une étrange affinité entre l'hideux et l'illustre, entre l'hallucination et l'illumination. Curieux oxymore : l'expérience du sens culmine dans l'énigme du non-sens et l'expérience de la parole se parachève dans un silence. On comprend le voisinage qu'entretient certain fou avec les puissances divines. On devine aussi pourquoi une semblable fréquentation le conduit parfois par un curieux retournement, à voir le monde sensé, celui de la parole, comme on verrait le Hollandais volant, navire venu du fond des temps et emportant au bout des temps la foule fantomatique et insensée de ces ombres que sont les hommes que le mot a écornés.

Qu'on me permette en toute dernière conclusion de livrer une courte anecdote personnelle. Alors que je commençai à rassembler ces quelques idées sur la paranoïa, j'ai eu un rêve. Un certain professeur, que j'aperçois réellement chaque jour passant devant ma fenêtre, m'avait dérobé mes travaux sur la paranoïa. Je m'étais donc introduit en cachette au domicile du professeur pour les récupérer, et je faisais l'investigation des greniers. Mais des sbires à la solde du professeur, de redoutables intégristes, étaient à mes trousses. Je me trouvai finalement dans une grande pièce, devant eux, et prisonnier. La tension était extrême. Un livre religieux était ouvert sous mes yeux et je leur disais, raidi par l'angoisse : « *On va enfin savoir où est la Loi !* ». Alors une femme arrivait. Dans le rêve toujours, je retenais un mot, un seul. Il était clair qu'elle mettait tout par terre. Oubliez que c'est un rêve. N'en retenez que les images, et vous avez un bout de ce que parfois on appelle la réalité. Triste réalité ! Qui sait le sens de la réalité dans le rêve, saura le souhait qui certainement s'y loge : que cette réalité ne soit qu'un rêve ! Je ne raconte pas ce rêve à mes amis. Je leur dis seulement qu'une secte menaçante, commandée secrètement par un dangereux professeur, essaie de dérober mes récentes découvertes sur la paranoïa. En général, ils rient. Ils ne croient pas que j'y crois.

RECOMMANDATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

1. RECOMMANDATIONS CONCERNANT LES AUTEURS

Un auteur.

▌FRANCASTEL P., *La figure et le lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1967, 362 p.

Plus de trois auteurs.

▌AUBY J. M., BANDET P., BOULET L. *et al., Traité de sciences administratives*, Paris, La Haye, Mouton, 1966, 901 p.

Un auteur / sous la direction (editor).

▌REYNAUD J.-D. (ed.), *Tendances et volontés de la société française*, Paris, SEDEIS, 1966, 501 p.

Deux auteurs / sous la direction (editors).

▌BOUDON R., LAZARSFELD P. (eds.), *L'analyse empirique de la causalité*, Paris, La Haye, Mouton, 1966, 304 p.

2. RECOMMANDATIONS CONCERNANT LA NATURE DU DOCUMENT ET LES TITRES

Une contribution dans une publication non périodique.

▌LE BRAS G.,« Histoire et droit romain », pp. 44-48, *in* CHEVALIER R. (ed.), *Mélanges d'archéologie et d'histoire offerts à André Piganiol*, Paris, SEVPEN, 1966, 3 vol., 1772 p.

Un article dans une publication périodique.

▌PIAGET J.,« Biologie et connaissance », *Diogène n°54*, avril-juin 1966, pp. 7-11.

Une publication périodique (thématique ou dossier principal).

▌*Actes de la recherche en sciences sociales n°158*, juin 2005, Le capital militant (2). Crises politiques et reconversions : mai 68.

Un titre et un sous-titre.

▌BRAUDEL F.,« Histoire et sciences sociales. La longue durée », *Annales ESC n°13*, oct.-déc. 1958, pp. 725-753.

Titres de tomes d'une même œuvre.

▌LEVI-STRAUSS C., *Mythologiques*, t. 1, *Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964, 402 p. ; LEVI-STRAUSS C., *Mythologiques*, t. 2, *Du miel aux cendres*, Paris, Plon, 1966, 452 p.

Un titre de chapitre ou d'une partie.

▌RUWET N., *Introduction à la grammaire générative*, Paris, Plon, 1967, 452 p., (chap. 3 : « Le modèle syntagmatique »).

3. RECOMMANDATIONS CONCERNANT LES ÉDITIONS

Une édition autre que la première.

▌ROLLAND L., *Précis de droit administratif*, 11° éd., Paris, Dalloz, 1957, x + 667 p.

Une réédition avec date de la première édition.

▌GOUROU P., *Les paysans du delta tonkinois. Étude de géographie humaine* (1936), Paris, La Haye, Mouton, 1965, 666 p. + un atlas, 9 cartes.

Une édition des actes d'un colloque.

▌DESROCHES H. (ed.), *Coopération agricole et développement rural*, Actes du colloque international de Tel Aviv, Israël, mars 1965, Paris, La Haye, Mouton, 1966, 231 p.

4. RECOMMANDATIONS CONCERNANT LES RESSOURCES INTERNET

Un site Web [AUTEUR (organisme ou personne), Titre de la page d'accueil, [type de support]. Adresse URL (date de consultation par l'usager)].

▌UNIVERSITÉ LAVAL, BIBLIOTHÈQUE, *Site de la bibliothèque de l'Université Laval*, [En ligne]. *http://www.bibl.ulaval.ca/* (Page consultée le 27 mars 2000).

Une ressource internet.

▌CARON R.,« Comment citer un document électronique ? », *in* UNIVERSITÉ LAVAL, BIBLIOTHÈQUE, *Site de la bibliothèque de l'Université Laval*, [En ligne]. *http://www.bibl.ulaval.ca/doelec/citedoce.html* (Page consultée le 27 mars 2000).

Un article dans un périodique électronique en ligne.

▌LAMY O.,« Tout ce que vous voulez savoir sur les expositions professionnelles au VIH », *L'infirmière du Québec* [En ligne], vol. 7, n°2, nov.-déc. 1999, pp. 28-32. *http://www.oiiq.org/pdf/revue/99nov dec.pdf* (Page consultée le 13 février 2001).

Un article dans une encyclopédie CD-DVD.

▌BESNARD P., BOUDON R,« Durkheim et les durkheimiens » *in* Encyclopædia Universalis v.8.0 [Cédérom].

Les cahiers du travail social

Revue quadrimestrielle publiée à mille cinq cents exemplaires, éditée par l'IRTS de Franche-Comté.

L'objectif principal et fondateur de la revue les cahiers du travail social est la création d'une revue régionale des travailleurs sociaux qui puisse aussi bien rendre compte de recherches de professionnels ou d'universitaires, que présenter un point de vue personnel sur des aspects du travail et de son évolution ou encore exposer une réflexion personnelle sur une étude de cas.
Pour atteindre cet objectif, le projet éditorial des cahiers du travail social a été construit autour de la publication et de la diffusion des interventions présentées aux journées d'études de l'IRTS de Franche-Comté, journées pluridisciplinaires organisées plusieurs fois par an et qui répondent à la mission d'animation et de recherche dans les milieux professionnels de l'action sociale par les Instituts Régionaux du Travail Social (Arrêté du 22 août 1986, art. 1 et art. 7).
Destinés à l'ensemble des étudiants et des stagiaires en formation à l'IRTS de Franche-Comté et aux professionnels de l'action sociale, les cahiers du travail social sont devenus un outil pédagogique ouvert aux réflexions et aux témoignages professionnels : la rubrique CONTRIBUTIONS RÉGIONALES a pour ambition de créer cet espace d'écriture et d'échange autour des pratiques socio-éducatives.

Directeur de publication • *Axel OTHELET*
Rédacteur en chef • *Bernard PREUX*
Nous remercions M. Patrice DESMARE cadre pédagogique à l'IRTS de Franche-Comté, ainsi que le service «Recherche» pour leurs lectures attentives et leurs précieuses corrections.

Imprimé en France par Imprimerie Simon, BP 75, ZI rue Noirichaud, 25290 ORNANS.
Dépôt légal à parution. ISSN : 1145-0274

IRTS de Franche-Comté > **les cahiers du travail social**
1 rue Alfred de Vigny • BP 2107 • 25051 BESANCON CEDEX
tél. 03 81 41 61 00 • **fax.** 03 81 41 61 39
www.irts-fc.fr

BULLETIN DE COMMANDE

achat au numéro : 7,00 € + 2,00 € de frais de port par numéro
ou abonnement annuel - 4 numéros - 30 €

nom • prénom / .....

adresse / .....

.....

commande /

le numéro # en exemplaire(s) soit 9,00 € x = ... €
le numéro # en exemplaire(s) soit 9,00 € x = ... €
le numéro # en exemplaire(s) soit 9,00 € x = ... €
le numéro # en exemplaire(s) soit 9,00 € x = ... €

• soit une commande totale de ..... € à l'ordre de l'ARTS.

☐ Abonnement annuel (4 numéros par an) soit 30 €

IRTS de Franche-Comté > **les cahiers du travail social**
1 rue Alfred de Vigny • BP 2107 • 25051 BESANCON CEDEX

1 Les droits de l'homme [épuisé]
2 Le développement local
3 La liberté
4 Travail social et éthique
5 Etudes et réflexions 89
6 Les révolutions
7 Les jeunes et l'Europe sociale
8 Etudes et réflexions 1990
9 Les révolutions scientifiques
10 De nouvelles pratiques en travail social
11 Spécial « programme européen » [épuisé]
12 Hors-série : réforme
13 Études et réflexions 1991
14 Nation, religion, guerre (2)
15 Etudes et réflexions 1992
16 Planification et annexe XXIV
17 Etudes et réflexions 1992
18 Art, folie, déviance [épuisé]
19 Etudes et réflexions 1993
20/21 Evolution du travail social. Évolution des formations. 20 ans de DEES en Franche-Comté
22 Art, folie, déviance (2)
23 Evolution du travail social. Évolution des formations. 20 ans de DEES en Franche-Comté
24 Expérimentation, innovation, modélisation en travail social
25 Etudes et réflexions 1994
26 Penser la crise, ordre et désordre (1)
27 Etudes et réflexions 1995
28 Penser la crise, ordre et désordre (2)
29 Etudes et réflexions 1995
30/31 Evolution polyvalence de secteur
32 Savoir-faire professionnels
33 Études et réflexions 1996
34 Individu et communauté (1)
35 Lutter contre l'exclusion
36 Habitat - habiter
37 C.C.A.S.
38 Individu et communauté (2)
39 Etudes et réflexions 1998
40 Travail et handicap
41 Spécial méthodologie
42 La marge (1)
43 Etudes et réflexions 1999
44 Structures fermées
45 Le crime
46 La marge (2)
47 20 ans de DEASS en Franche-Comté
48 Projet pédagogique de formation par les stages
49 Contributions régionales
50 Urgence, temps et action (1)

[Nouveau format]
52 Urgence, **temps,** action (2)
53 **[l'intime]** : habitat > habiter
54 **Prévention Spécialisée**
55 **L'Europe sociale** et le modèle social européen **.1**
56 Où en est l'**intervention sociale** ?
57 **L'Europe sociale** et le modèle social européen **.2**
58 **Ado**lescence
59/60 **De l'utopie** au projet social
61 Protection de l'enfance et droits de l'enfant
62 Un IRTS en Franche-Comté : d'hier à aujourd'hui
63/64 Pauvretés, Précarités

HS 2004 / BIENNALE DU GNI. "Qu'est-ce qu'apprendre par alternances ?"
HS 2008 / COLLOQUE APP. "Peut-on répondre à la question : qu'est-ce que l'analyse de la pratique professionnelle ?"